

قراءة فنية لأثار مصرية

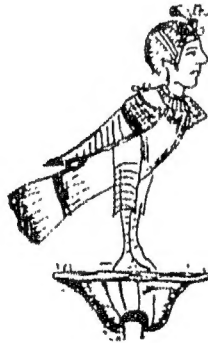
فاطمة مذكور احمد عبد الفتاح

قراءة فنية لآثار مصرية

تأليف

أحمد عبد الفتاح

فاطمة مذكور



مراجعة

أ. د. داود عبد الله داود الفنان أ. د. أحمد عبد الوهاب
رئيس قسم الآثار - بآداب الاسكندرية رئيس قسم النحت بالفنون الجميلة بالاسكندرية

بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة

علنا سويا بالمتحف اليوناني الروماني - فاطمه مذكور أرمم الآثار -
القطع الفنية القيمة والنادرة - أحمد عبدالفتاح أقوم بأعمال التنقيب
مع البعثة البولندية بمنطقة كوم الدكة بين أطلال الحمامات الرومانية القديمة
والجدران - وقد أتاحت طهية العمل الذي ينفرد بالخاصة الثقافية التي
تتصل بالجذور القومية والفنية لبلادنا مصر ، فرصة حوار بين الحين والآخر ،
لكنة حوار ليس من قبيل تلك الشررة واللفو الغير مجدى - لم تكن تلك
شررة عن ما ينفع النفس ويخص الذات ، بل كان حوار فيما ينفع الناس . .
كل الناس . . كل أولئك اللاهون عن التأمل فى عمق الأثر والى المتطلعون الى
مصر بشغف . لقد كانت تلك الزخائر الفنية الأثرية المعروضة فى قاعات
المتحف الفسيحة وظلال جدرانها المهيبة موضوعا لتلك الأحاديث والأفكار
والجدل عن الحقيقة الموضوعية المتعلقة بالمعرفة بالأثر مع التأمل والفحص
والتحليل الفنى بجانب الحقيقة الموضوعية المتعلقة بالابداع الفنى فى صياغة
الأثر . وإذا كانت المقدرة على التأريخ والتقييم لذلك الأثر فى مقدور رجل
الآثار فان فهمه واستيعاب خطوطه المادية المجسدة الواضحة والنفان الى
أسراره الباطنة وعمق الابداع هو فى مقدور زميله الفنان المعاصر فقط
ولا يقوى عليه سواه . فان للفنان على مر العصور لغة ومفردات متصلة ومهما
استفلقت على أى من رجال التخصص والمعرفة فانها ببدلها تها الظاهرية
على الأقل ومدى الابداع الكامن بها لا يخفى على أجيال الفنانين ، وخاصة
المصريون منهم والتميزون بالجوهر الثمين والمنصهر باطنهم بالجذور الصلبة
لأجدادهم المصريين القدماء مؤسسى فجر الحضارة والارتقاء الانساني
المبدع ومهما باعدت بينهم القرون بداء من ذلك الفنان القديم الذى صاغ
أوليات ودقائق التعبير الفنى الى عصرنا هذا .

لم تكن عبثا تلك الكلمات التى تبدلت فى أوقات النهار فى حقل
التنقيب والترميم ، وبين تلك الموجودات الأثرية الرائعة من تماثيل لأبى الهول
وحورس الصقر وسرابيس وعرائس التناجرا .

والكتاب بذور لمحاولة تأمل أن يقدر أن نستمر فى تكوينها وصياغتها حتى تسد الشفرة القائمة منذ زمن ما بين تخصص الأثرى والفنان - وأن تحدث اللقاء بينهما . ولولم نعمل فى المتحف سويا لم قدر لنا أن نبدأ هذه المحاولة قط والتي كان الدافع اليها شعورا عميقا لا يقاوم تجاه الفنون والآثار وبصفة الأثر أنه مرجع حضارى فنى وعلمى للفنان المعاصر والى المدارس المتخصصة على السواء . . فالأثر له القدرة فى جذب خيط الحوار العميق والجاد حوله ومن أى مدخل حيث تؤدى الجزئية الى الشمولية وحيث ترمى الشمولية أيضا الى الجزئية الدقيقة فى اتصال رائع .

وحيث تحار العين العادية فى فهم الأثر وحل طلاسمه الثقافية والجمالية .

فالأثر القديم يصل اليها مضافا الى حالته المعاصرة الراهنة بعد - التقاطه وانتشاله - والغريب أن كل قطعة أثرية تصل اليها بطاقتها الابداعية والمدخرة بداخلها ، بالرغم من عوادي الدهر وتحطيم القرون وعبث البشر ، وحيث يعجز الانسان المتخصص والعادى عن فهم كافة المدركات الفكرية والثقافية للمصور القديمة .

ومن الطريف أن هذا الكتاب يمكن أن يجعل القارىء يحاول الوقوف أمام الأثر مباشرة فى مكان عرضه بالمتحف أو فى مكانه الأصيل - ومتابعة التحليل الأثرى والفنى مع الرواية والتأمل المباشر له فى حوار حى ومتجدد مما يساهم فى صحة الوجدان المصرى بالقيم الرفيعة الثمينة والمدخرة داخل نفسه وكيانه لينطلق بها نحو رحابة المستقبل والمجد الحضارى المتصل بالماضى والمتطور الى العزة والعظمة الدائمة .

ولا ننسى زميلنا الفنان الراحل والزميل بالهيئة - زميل الجيل - وزميل الطموح الجاد والآمال والتفاؤل الرائع بهلدا الحبيبة مصر - الأخ / رأفت عبدالله - مراقب الترميم بالمتحف اليونانى الرومانى بالاسكندرية على ما كان يعقده من أمل لجهدنا ولظهور هذا الكتاب الذى هو ثمرة

للحوار القيم الجاد لاثنين من جيله ، يشرب وجدانهم المصرى النسى
الفهم والتأمل للقيم العظيمة الراقية التى أوجدها أجدادنا المصريون
المخالقة على أرض مصر .

وأخيرا نتوجه بالامتنان والشكر للغان عصمت داوستاشى لتعاونيه
المخلص معنا فى اعداد واخراج هذا الكتاب .

أحمد عبد الفتاح	فاطمه مذكور
محرر المادة الأثرية	محررة التحليل الفنى والرسوم





الكاتب المصري

الكاتب المصري

خن رع

ابن الملك منكأورع تمثال على هيئة الكاتب المصري ، وقد كان الأمراء المصريون في عصر الدولة القديمة أول من مثلوا على هذه الهيئة وقد كانت وظيفة الكاتب في الدولة القديمة من الوظائف الهامة الرفيعة ومن دلائل الرقى الفكرى الثقافى لشاغل تلك الوظيفة ، وقد كان الاعتقاد قد يما بأن ملك مصر ذاته سوف يصبح فى العالم الآخر كاتباً للاله " رع " يقوم بفض خطاياه وختمها كما أنه كانت هناك علاقة هامة بين مهنة الكتابة فقد كان الكثير من الكهنة يقومون بوظائف الكتابة فى المعبد ولصالح الدولة ويبدو أن الكهنة كانوا يختارون من بين الكتبة . ولتمثال من قطع النحت التى ترجع لفن آخريات الأسرة الرابعة وهو ناطق بروج العصر وثقاليد فى الجلوس للشخص الممثل ونظـراته المتجهه الى اللانهاية وقرطاس البردى المنشور فوق الركبة وحاله الجزع والابتسـال الغارق بها التمثال الذى ولا بد أنه قطعه من قطع الفن الجنازى وأحد جزور الفن المصرى القديم الذى أخرج منذ قليل تماثيل زوسر من الحجر الجبـرى وخفر من حجر الديوريت ، وكانت متحف القاهرة يلى بقليل الكاتب متحف اللوفر وروائع الحضارة المصرية فى سلسلة من البهاء لم تنقطع طوال عصور التاريخ المصرى القديم .

ع . ٩

- الأسرة الرابعة - الدولة القديمة .
متحف بوسطن (الولايات المتحدة الأمريكية)

التحليل الفني :

تمثال الكاتب المصرى بمتحف الفنون الجميلة ببوستون

الأسرة الرابعة ٢٨٥٥ ق. ٢٠٠

خونسوع

عمل فنى " فن النحت " هو تمثال لكاتب مصرى - صورة جمالية تشكيلية مستخلصة من الطبيعة المطلقة .

٥ نرى التمثال على حالته بمناطق التشويه عند اليد اليمنى والقدم اليسرى داخلين فى نطاق الرؤية الفنية فأصبحا جزءاً لا يتجزأ من التمثال وان الظلال والضوء الواقع عليهما أصبح داخلاً فى انسيابية مع القوانين العامة للتمثال للظل والنور - ولا نشعر بأى نشاز من وجود مثل هذا التشويه فقد تعودنا رؤية الفن القديم بتشويهاً وكسره فى رضا وعدم ازعاج فيعتبر الأثر على حالته متضمناً التشويه فيه صورة كاملة متكاملة - وخاصة أنه أثر من الفن المصرى متضمناً معه التاريخ الطويل ومن خلال ذلك التشويه يذكرنا الأثر بوطأة الأحداث وقسوتها عليه . وبعبارة عن ذلك - فهناك إنسجام وشعور بالافتنان نحو الأثر - ونأمل ذلك فنجد أنه : يأخذ التمثال حركة ثابتة - ستاتيك تعكس فيها شعوراً أو رد فعل للشعور - حركى أى ديناميكى .

٦ اذن فالتمثال غير متجمد بذلك الثبات - فهو يخضع لنظرية فنية تؤدى من تأثير شكل الثبات المقنن الوضع الى الحركة الداخلية تنبثق من داخله الى داخلنا .

٧ نرى التشريح فى الجسم الجالس للتمثال آخذاً منطقاً رياضياً بعض الشئ ، تنبسط المساحات لعضلات الجسم ويعكس ذلك الاضاءة والظلال فى تناغم هادئ - بنعومة انسيابية تنتقل على ملامسه ومسطحاته .

٨ فان تلك الدراسة التشريحية العميقة خلف سطحات التمثال الهادئة هى استخلاص الانساق والجمال من الطبيعة الجامعة " للجمال والنشاز معا " ، وتم ذلك بنظرة خاصة للفنان مسوقاً فى عصره بسمات خاصة خاضعة لقوانين جمالية

ناضجة مدعمة بقوانين روحية عميقة رزينة بجلسة رياضية موظفة لشكل محدد ،
بها. ايحاء الى الجدية الشديدة في احترام ووقار شبيهه بجلسة الرياضة الجسدية الروحية في
طقوس اليوجا وحيث تكون أجهزة الجسم في اتزان* بحضور قوى وتعمل بأعلى قدرة صحية ونفسية لها.

• وبما أنها جلسة رياضية تستمر لزمان طويل جدا " تجسمت في جلسة
التشال أمانا " يصل الانسان من خلالها الى مشاعر روحية لا نهائية الحدود
في اللا شعور والوعى تشبه العبادة (وقد تجسم ذلك الثبات الطويل بالمضامين
الشكلية والروحية لفن طقوس اليوجا في كل التماثيل المصرية) .

• فان التشال في فن النحت هو ثبات الحركة عند وضع خاص ومحدد يضمن
قانون الجلسة الدائمة المريحة (التي توحى بالاستقرار) للجسم البشرى وقد
نجح المصريون بذلك التحديد للحركة في التشال المصرى عامة هو احتواء عميق
لتلك الطقوس التأملية التي تميز الحضارات الشرقية - وبذلك التوضيح فطقوس
اليوجا ليست خاصة بالشرق الصين والهند .

• وانما استهله الفكر المصرى فى أقوى صوره وفى أجمل بهاء للمشاعر الروحية
- بتغلغل هائل العمق فى الحضور الانسانى وعلاقته بالنظرة الكونية الانائية .

• فتشكل التشال في الفن المصرى بذلك الوضع كوسيلة الى الجلسة التأملية
الحكيمة فى وضع به ايحاء لطقوس دينية يثبت عليها التشكيل فيصبح الوضع على
ذلك دائم يهيبى لصاحبه عبادة متجددة حتى يوم البعث وتتعرف عليها السروح
وهي فى ذلك الوضع أمام الاله - والملك صورة الاله وأمام العقيدة بشكل كونى
أبدى فى سعادة مستمرة ، مستمرة ، مستمرة كاشعاع ثابت المصدر ومتصل السريان .

• وبناء على ذلك ننظر الى ملامح الوجه - طهيعة واقعية مثالية بهي كامل
للتشريح والدراسة تعطى احساس بالحياة والرغد - نظرة للامام ثابتة تشيع فيها
ابتسامة خافتة - فيعبر الوجه عن راحة ابدية (سعادة دائمة وتخرق نظرة العينين
من خلال ذلك الى ما بعد الواقع - تخرق غلالات ومجالات السكون العميقة .

... .. فان نظرة الوجه التى للامام - بذلك المنطق تسيطر على مشاعرنا كلية
ولأننا أستقطبنا الى العالم الخاص بالتشال أو الذى يرمى اليه الفكر خلف التشال

فتستغرق نفوسنا فى رحلة كونية المراد الدخول الى منتهاها فكاننا مشدودين
- نفقد احساسنا بواقعنا ونعيش فى واقع آخر - لا نهائى المعانى الانسانية
والحدود المادية - فينقلنا ذلك من عالمنا الى عالمه فنظرة العينين بالوجه
الذى صنع بدراية واقعية فى التشريح بذلك التصرف الفنى الجمالى فى علاقات
عناصر الوجه فى نعومة وانسجام .

• فهذه النظرة امتداد للجلسة الرياضية الفنية المكتملة جوانب الا تزان فسى
الحركة البشرية وترتفع بالروية المارة على وضع التشال ككل ويتركز النظر على الوجه
الى نظرة العينين - وكأن السحر والقوة والجمال الروحى مستمر فى اشعاعه لا يتوقف
من العينين وهى كمرکز نهائى يستقر نظرنا عليها انسيابا من الروية الشاملة
للتشال ابتداء من أطراف الا قدم حتى السيقان فالجزع والاذرع ثم الصدر ثم
الى الرأس والوجه وأخيرا العينين .

• وبذلك نتحقق من أن الأوضاع التأملية لليوجا - فن رياضى روحانى عرفه
المصريون كطقوس عبادة - وجعل أوضاعه التأملية فى تماثيلهم لاظهار شكل
الانسان فى وضع العبادة الدائمة - تحقق ذلك الاستمرار الذى لا يتوقف أى عبادة
لا تتوقف - أى عبادة أبدية كونية لا نهائية امتثل لها الجوهر الانسانى المصرى .

• فان تلك الرياضة الروحانية استوعبها المصريون قديما وتطورت لديهم
فسيطرت على وسائل التعبير الحضارية لديهم وهى فنونهم بشكل عام - وتخضع
فى جوهرها جميع حواس الانسان والسيطرة عليها ووضعها تحت قانون نفسى شالى-
يعلوا دائما بالذات الى الرفعة والكمال والطهارة . فى حركات مختلفة مستقرة الوضع
تأخذ شكل الثبات - الى عالم يفوق ألف مرة ومرة العالم الخاص بنا كبشعر
عاديون - ولم يأت ذلك العالم من فراغ وانما له خلفية ثقافية وفكر ورقى وكمال فى
الدنيا وفى النظرة الى الحياة الأخرى وان العقيدة أدت بنا الى مقارنة أدت
بالتالى الى اكتشاف الحكمة من موقع مصر فى الديانات السماوية الثلاثة ومنزلتها
عند الله - (رغم أنها عقيدة وثنية) فكانت صاحبة عقيدة متأصلة تؤمن بالآخرة
والحساب والعقاب والجنة والنار .

ففى القرآن الكريم مصر مكرمة - ذكر اسمها كثيرا فى سور القرآن لأن شعب مصر حتى فى عصوره الوثنية آمن بالحياة الأخرى التى يؤمن بها المدينتون بالديانات السماوية الثلاثة وما ترمى اليه هذه الديانات من أن الخير والشر والنظم الاجتماعية السليمة فى الحياة الدنيا والحساب والعقاب فى الآخرة - الهمس أى الحياة الأخرى التى كرس المصريون هلمهم فى دنياهم لها وعملوا لها كأنهم يعيشون أبدا وان كل ديانة سماوية ارتبطت بشكل ما بمصر - فموسى عليه السلام تربى وترعرع فى مصر واستقبل النبوة والوحى فى أرض مصر .

• وكذلك "عيسى عليه السلام " فقد احتفى فى مصر فى طفولته .

واللغة العربية التى هى لغة القرآن هى اشتقاق للغة التى علمتها السيدة هاجر المصرية لابنها اسماعيل عليه السلام ثم منه لقومه حتى أن أنزل القرآن بها ببلاغة وأعجاز .

نستطيع أن نشير الى وضع التمثال المصرى - لماذا ؟

• بايجاز - على ضوء ما سبق - هو تجسيم صورة كاملة للنضوج العلاقة النفسية والروحية والفكرية استفرقت تاريخ طويل جدا فى خلال العصور المجهولة الى ما قبل عصر الأسرات الأول وبعد علاقات جدلية داخلية صامتة للتأمل العميق بين الانسان المصرى والطبيعة التى حوله أدت فى النهاية الى هذه الاوضاع العظيمة للتمثال المصرى القديم والتى فى أثناء متغيرها النضوج قد امتصت أرقى أوضاع السمو للجسم البشرى مرموقا مهيمنا نحو الرقى والارتقاء الروحى ليعلو مستزيذا وصول دائم ومكثف لا رتقاء النفس البشرية من ارتباطاتها المادية الدنيا .

• واستخلاص النور الالهى الذى توصل المصريون الى رصده فى الوجود وفى الطبيعة وفى جميع المخلوقات حولهم وفى أنفسهم كبشر بشكل خاص جدا من تلك المادة الغائبة (الجسم البشرى) للتسامى به ولتحرر الروح منطلقا الى الشمولية والرحابة الكونية حيث يسود نور الاله الأعظم .

• وأن الروح التي هي من نور الاله الأبدى الذي ستحل يوم البعث ستتعرف على الشخص من خلال التمثال له - هي بحضورها كبعث للخياة وبارتباطها بنور الاله - فذلك الحدث - هو حدث مقدس - يستقبلها التمثال الكائن أو الموسىء بتلك الأوضاع المثالية التي فوق آخر مراحل التحنيط وكأن الشخص فسى لقاء جليل فى حضور مع بعد الواقع الدنىوى .

• فاستقبال الروح - حدث مقدس ولذلك خضع الفن المصرى - تماثله - ورسوماته ونقوشه لهذا الشبات الدائم بالاوضاع المثالية الجميلة والقوية .

• وأن اهتمام الفنان بعدم ايجاد فتحات فى جسم التمثال بين السيقان أو بين الأذرع ليس فقط للحفاظ على تماسك التمثال لمقاومة الزمن والكوارث وانما لبيتعدوا عن تلك الفتحات الصغيرة التى تشبه الثقوب أو التى تثقب كتلة التمثال المصنوع من الحجر الصلب القوى .

• وانما لهدف روحانى خام بالذاتية الشخصية المتفردة بتأملات الوجدان وهالات النور الالهى المتصاعدة من مراكزها السبعة الدنيا داخل الجسم الانسانى من أدناها الى أعلاها وهى التى تبدأ من :

- (١) الحبل السرى فى البطن .
 - (٢) الصدر عند طرف عظم القص .
 - (٣) العنق من الامام .
 - (٤) الذقن (٥) قمة الأنف (٦) الجبهة (٧) أعلى مستوى الرأس
- وكلها نقاط كمراكز للارتقاء تدريجيا داخل النفس البشرية فى هذه الأماكن كنقاط تقع فى المنتصف دائما من أماكنها .

• ومستوى الرأس حيث يكون الاتحاد النورانى الأبدى ويرتد ليشع من العينين وان تلك النظرة لعينى التمثال المصرى هى انعكاس لهذه المرحلة العظمى النورانية لذلك الوضع التأملى المتأدب الى أقصى حدود الطاعة والامثال .

• وهذا الانغلاق للذاتية فى وضع طقوس التأمل هذا جعل الاحساس بالجسم الانسانى وحدة متماسكة ملتصمة الأطراف - ملتصقة الشعور وقد وصل ذلك لمنتهاه فى الأسلوب الخاص فى تشكيل هيئة الاله "أوزوريس" اله العالم الآخر ورئيس محكمة الثواب والعقاب للمتوفى ومحقق العدل فى الحياة الأخرى .

وكان الأطراف تشدها جانبية شديدة نابعة من مكان ما داخل الجسم كمركز جوهري للاشعاع الذاتى النورانى فى كيان الانسان .

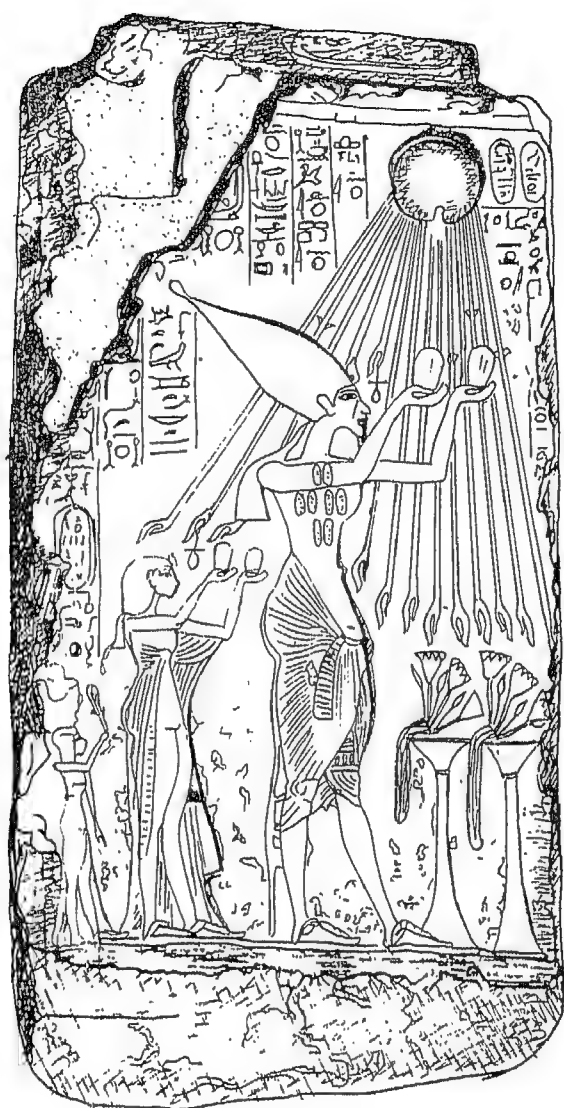
• وأن الدعامة من الخلف هى تدعيم لذلك الوضع للتمثال سواء التمثال الجالس أو التمثال الواقف - والدعامة دائما ما يكون عليها كتابات ونصوص خاصة بصاحبها - ووجودها من الخلف دائما يوجه الانسان الى النظر اليه من الامام وليس من الخلف .

• وهى قوة ساندة من الخلف حتى لا يتهشم قبل أو أثناء تلقى الاتصال بالروح من شدة الصعق الالهى عند تعرف الروح للجسد المائل فى التمثال وحلالها داخله ليبعث من جديد .

• اننا نقف أمام التماثيل المصرية مشدودين مبهورين تحت سيطرة قسوة روحية وكلما نظرنا للمينين انسلخنا من واقعنا الى عالم آخر مريح للنفس ومجهول للاحاساس - هذا هو السر خلف التمثال المصرى المتأمل الى الانهاية وهذا هو الفن المصرى المبدع والذى أراد المصريون من خلفه الوصول الى وحدة متكاملة دائبة فى الوجود الكونى النورانى الالهى . لحظة صغيرة صفيرة جهدت أن ألمحها وأسجلها .

ف . م

* من المعروف صحيا أن فى جلسة الشخص الجالس على الارض حيث تكون ساقيه المتداخلة فى مستوى المقعدة فتصبح الدورة الدموية أقوى حالتها لأنها تقتصر على مستوى مسافسة الجزء الى الرأس فيمثل الشخص متبها فى قوة ومركزا بفكره العقلى فى أعلى درجة .



اخناتون

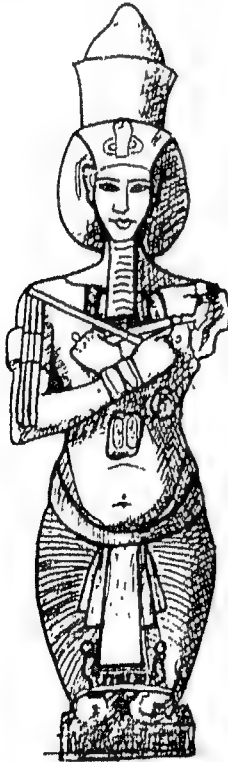
" أنت الذى تعطى الروح لمن تخلقه حتى تحييه . عندما يخرج من بطن أمه فى يوم ولادته تفتح فمه للكلام وتقوم بما يلزمه ."

" الفرخ يزقزق وهو ما زال فى البيضة . . فيها تعطيه روحا حتى يبقى على قيد الحياة وعندما تعطيه القوة ليكسرها يخرج ويمدو على رجليه بمجرد خروجه ."

" كم عديدة هى أعمالك أيها الاله الوحيد الذى لا يوجد آخر الى جواره"

لا تزال بقايا عصر اخناتون من أحجار منقوشة وقطع فنية عالية المستوى تشع بهريق عجيب لا عجب ثورة عقائدية وفكرية وفنية أتت بها حاكم فى مصر وأخرج الى حيز الوجود معا فى آن واحد وبصورة مفاجئة باهرة تم بها قرض أفكاره الرائعة فى الدين والفن على نحو رفيع يمد نمطا فريدا لم يتكرر بعد فى التاريخ البشرى .

٩ . ع



التحليل الفني :

تبدو قطعة حجرية عليها آثار تقلبات الزمن القديم . تحمل مشهدا يكاد يكون كاملا . . وهولا ختاتون وزوجته وابنته وهم يقدمون الاكسواب المقدسة ويملاؤها بأكسير الحياة التي تهبطها القوى الالهية من خلف قرص الشمس والنمطاء من خلال تلك الأشعة الساقطة من قرص الشمس على هيئة خطوط مستقيمة هابطة في اتساع ، وانتشار و تغمر الملك وزوجته وابنته وكذلك الزهور التي في المقدمة فوق منضدتين صغيرتين أمام الملك . . وبنهايات هذه الاشعة المستقيمة الايدي المانحة للحياة والقوة والانتعاش والحب والرخاء .

هذه الايدي تحمل رمز - وهو أن الايدي تصل لأيدي الانسان الذي يعيش على الأرض في امتنان وهزة وكرامة - وان هبة الحياة على الأرض وللانسان ليست هبة مطلقا بدون حساب أو بدون نظام .

والأشعة هبة لكل ما يموزه الاحتياج اليها . . فهي أيدي عاطيفة مقننة موعدة العطاء . وتظهر بشاشة الكرم الواعي المنظم .

وقد رسم منظر الملك بين الأشعة الساقطة عليه من قرص الشمس أكبر حجما من زوجته الملكة وابنته الاميرة - ونراه تتقدم ذراعاها الممتدة بالاكواب لأعلى على هيئة شبه قائمتين حيث تستمر من خلفهما الاشعة بالايسدي المانحة لقوة الحياة تغمر الزهور فوق المائدتين الصغيرتين أمام الملك . - فتصبح أشعة طويلة - بينما تقصر بعض خطوط الاشعة وبالاخص الشعاع الساقط فوق وجه الملك حيث تمسك اليد في نهاية الشعاع بفتحاح الحياة أمام عين الملك وفوق خافة أنف الملك المتدرجة تنازليا للداخل حيث أسفلها خطوط الشفتين ثم الذقن لوجه الملك أي (الملك يرى النور المنوح من الاله ويتنفس من الحياة المنوحة من ارادة الاله ويتحدث بالوحي الهابط بارادة الاله) - أي وجهه يطل مكلل بالضياء - والنور المنوح من فوق رأس الملك حتى يصل الى أن تغمر ثلاثة أشعة طلعة بها الملكة من

خلف الملك التى يصل طولها الى حذى منتصف جزع الملك الواقف أمامها .
وأىضا الشعاع الاوسط فوق وجه الملكة يتدلى من الكف فى نهايته مفتاح
الحياة - وحركة الملكة تشبه حركة الملك بذراعاها المتقدمتان فى شكل
زاويتين قائمتين وممسكة بيدها الاكواب المقدسة تملئها بنور الحياة
وخلف الملكة تقف ابنتهما الصغيرة تمد ذراع ، والذراع الاخرى أمام جسمها
متدلية لأسفل ولا يصل لها شعاع الشمس وانما هى تقف فى اطار امتداد
آخر شعاع عند رأس الملكة وامتداده يصل لاحتوائها تماما وهى ممسكة بريشة
الحق والعدالة .

•• ان هذا الوضع للملك والملكة ليس من يقدم ما شئ الى الاله - خاصة
وأن الصورة الرمزية الدالة الى وجود الاله هو ظاهرة كونية وهى قرص
الشمس - أى صورة سماوية من الظواهر الطبيعية فى الكون - وقرص الشمس
هو ظاهرة يومية دائمة الظهور وهو يمنح من أعلى فى السماء سواء فى
الأفق وفى منتصف السماء ونظرا لان اله اخناتون ليس آخذا صورة آدمية
فليس من تداعى الشواهد أن يقدم له ما يقدمه الادميون للادميين من طعام
ونبات وفواكه تؤكل . . مثل ما يقدم للاله آمون أو الالهة الاخرى الممثلة
فى شكل آدمى . . حيث تعكس توقعا من أنها تأكل وتشرب .

• هل الطبيعى وان الاله هو عالى بالسماء يمنح ولا يأخذ ، يمنح
ما لا يستطيع منحه البشر ولا يأخذ ما لا يمتد على أخذه البشر بما
يتناسب وأحجامهم المادية ووضعيتهم فوق الأرض - فان علاقته بالبشر
(الاله السماوى) علاقة عطاء أشيرى ساريا بالفضاء ملتقيا بالكائنات
الحية الانسان والحيوان والنبات والطيور وتربة الأرض المنخفضة والمرتفعة
كل بميزان ومناخ خاص ، هذا العطاء متضمنا العناصر الخفية للحياة
زلا زدهار والبقاء والقوة وان ما يعطيه البشر ليس بنفس الدرجة من مستوى
الأخذ ، الا وان كان يحدث فهو استجابة . تنقل عبر الاشير - تخرج من
كيان البشر كأشعة روحية تتصاعد عبر الاشير تتحد ونور الاله - وتتصل
به مباشرة دون وسيط .

••• فى فكر اخناتون الدينى الجديد - جردالاله من الظواهر والصفات البشرية والحيوانية ما يتبع ذلك من سلوكيات فى العبادة المادية فى شكلها المرنى .

فمثلا الزهور التى فوق المنضدة فى يمين المشهد والمتجهة براعها لأعلى تنهياً من حالة الذبول - لا استقبال الحياة والنضارة من أشر سقوط أشعة الشمس عليها فهذه البراعم وهى تتجه لأعلى تستقبل عطاء أشعة الشمس من خلال الانامل بالايدي فى نهاية الأشعة لأنه عطاء محسوس محسوب القدر بقدر ما تحتاجه هذه البراعم من عطاء لتحيا وتزدهر - وأن الفلسفة الفنية لأشكال الايدي فى نهاية أشعة الشمس المرسله من قرص الشمس فى السماء لتوضح العطاء المحسوب من دفء وأشعة من نور الشمس ليحث الحياة والحفاظ على مظاهر الحياة وليس ارسال الأشعة بقوة وبشدة حرارتها ، واحدة على كل الكائنات تحرق بعضها وتحى بعضها وتحجب عن بعضها .

فهى ليست أشعة لا حياء عنصر واحد فوق الأرض - فالأشعة الخافتة لما تحتاجه العناصر لهذه الأشعة - والأشعة المتوسطة لما تحتاجه العناصر من هذه الدرجة من الأشعة - والأشعة الشديدة لما تحتاجه عناصر الأرض ، من الأشعة الشديدة .

فلا يدي بتشكيلها ذلك - نلاحظ أن الفنان لم يجعل الايدي منبسطة بأصابع مستقيمة - وإنما شكلها بخطوط منحنية بمنظور جانبى ليسبرز جمال انحناءة وليونة الاصابع بأناملها الحساسة التى آخذة فى أطراف الاصابع انثناءة رقيقة للخلف ونزى المعصم فى انعطافه حقيقية للداخل أى تتجه أنامله مواجهة لانامل الاصابع الأربع المقابلة له ما تشيع فى نفوسنا شغورا بأن الأشعة المنوحة تخرج مارة من هذا التماس المحسوس بين أنامل المعصم وأنامل أصابع الايدي المقابلة . . . ويعكس ذلك السى مدى قدرتنا على التخيل بأن عطاء الاله ودودا رحيم فى قدرة ورجاء وحب وخلق متكامل قويم هو مثلاً مطروحا لحب الانسان وتقديره له ولنشر الحياة

له وحوله كاملة من ارادة راضية كل الرضا . . وهذا التماس يحدد أيضا العطاء بالقدر المطلوب للحياة فى حنو وحماية ودفء وحب أى ترجم مسن خلال ذلك أن وجه الاله هو القوة المانحة من رغبة لإلهية أبدية مقدرة .

داعية دين يقترب من الحق

•• وأن فكر وفلسفة اخناتون فى الهة الجديد الذى فرضه على الشعب عامة فكر يقترب من الاتصال بالسما فى نقاط هامة .

١ - الشمس ليست هى صورة الاله وانما من خلفها القوة الخفية المجردة للاله الكونى الشامل والسيطر على الوجود بأكمله وهى الشمس مظهر من مظاهر قوته التى تهب قوة الحياة للبشر وجميع الكائنات على الأرض من نباتات وحيوانات .

٢ - اخناتون هو أول من دعا الى فكر دينى يدعو للاتجاه مباشرة لظاهرة سماوية مجردة ليس لها تحديد وضعى فى تشال أو نقش يوضع فى معبد وبذلك يكون اله مجرد وموجود فى كل مكان .

٣ - أول من دعا الى التوحيد فى تاريخ العقيدة المصرية " الوثنية " وأن كانت مظاهر الوثنية فى الحقبة الغنية لعصر اخناتون لم تتناول شكل الاله بشكل مباشر أى وثنى انما تناولت الرمز الظاهرى عنه - وهو رسم قرص الشمس خارجة منها الاشعة - وأن الصفة الوثنية لم تمس الاله نفسه - واقتصرت فقط مظاهر الوثنية على تشييل الملك اخناتون واقفا بهيئته متضمنة الرموز الفلسفية . . للملك ابن الاله والذى أعد نفسه لنشر دينه الجديد ولذلك ظهر بصورة تشييع الفكر والشعور والضمير بعمق المضمون الروحى والاخلاقي للاله .

وأيا تمشت هذه المظاهر الوثنية فى تسجيل مظاهر العبادة للملك وأسرتة تحو الاله ومظاهر الاحتفاء بالحياة فى الرسومات الجدارية التى تشل أفراد الشعب وهم يعملون فى مجالات الزراعة المختلفة والصناعة

الحرفية بلامح واحدة مميزة وكأنهم جميعا يليكهم اخناتون فلامح الوجوه هي اخناتون - شبهه الكامل - فهم ضمير الملك وشعبه المطيع الذى يتمثل فيه ايمانه بالعقيدة الجديدة فكلهم اخناتون - وكأن اخناتون نفسه ففى أوضاع الحياة والعمل المختلفة . . وأن طريقة رسم الانسان الذى يعبر عن منحنيها على حرفته أو فى الزراعة وكأن التوى عموده الفقرى على هيئة نصيب دائرة - هذا ترديد جزئى لاستدارة الشمس فى تنعيم متصل من ذلك التردد للخطوط الدائرية أو الايطارات الدائرية التى رسمت على سميتها الشخص فى أوضاع العمل كما نراها على جدران مقابر الامراء بتل الممارنة . وتتساول بسرعة الهيئة العامة للملك اخناتون داعية الدين الجديد . . . فنرى تشاله بهذه النقاط الهامة :

هـ هيئة خاشعة - لانسان واقف أو جالس بهيئة حضور بشرى - خافض جناحيه أمام قوى كبرى عظيمة وشاملة ومطبق ذراعية على صدره فى تأدب واعتدال .

هـ نظرة أمامية خافضة البصر لا تتعالى لمستوى أعلى - تدل على التأمل وبلوغ الحلم الروحى فى ورع وانشداد قوى .

هـ برأس ممتدة الى الامام فوق رقبة نحيلة تدل على التقشف والتعب والداث ويطل منها وجه به استطالة ولامح تعكس حالة استسلام واستغراق من يفكر بالفلسفة وتعمق بالحكمة . . وميون مظلمة بجفون عاليه . . وأنف طويلة دقيقة وشفاه متلثة توحى بالهمس الصامت . . لمن يدرك الحكمة وبلوغ التقوى والادراك لوجه الحق فى بحث دائم مستمر . .

وتملو الرأس اما باروكة يطل منها على الجبهة الكويرا المقدسة - أو تاج يبدأ بانتفاخة ثم يسلب الى النخافة الشديدة التى يصحبها طول متد قليلا ودور الكويرا المقدسة - رأس الشعبان - هو حماية قلب الانسان الذى هو عقله والذى هو أداة تطوره وارتقاه فى حياته وهذا تقليد مصرى ارتبط به اخناتون ولم يلفينه - فكثيرا مانجد الملوك المصريين يضعون

الكوبرا المقدسة على تيجانهم فوق رؤوسهم وريشتا العدالة - التى هى من نتاج تفكير العقل والمعرفة وأحياناً مفتاح الحياة الذى أيضا يخضع لتطور العقل وتحكمه فى توجيهه تطور حياة الانسان ورفيها - وأحياناً نرى الصقر بأجنحة منشورة حول الرأس وهو يدل على حماية اله الشمس للقوة المهيمنة فى الانسان وهو عقله الذى برأسه . وغير ذلك ما هو يشير الى ارتفاع مستوى واهتمام الانسان فى مجال مقدس أو متخصص .

• منكبين عريضين نحيفين يلتصق بهما ذراعان نحيفان يستلقيا على الصدر ومسكين بشارات الحكم فى تقاطع للساعدين .

• شديان يرمزان الى العطاء الدائم المشر والحنو والحب والأمانة .

• الجزء السفلى من عند الوسط وما قبل الركبتين أى البطن والغذيين ملتئين بدرجتهما فى تعكس رمزية الى الخصوبة وازدواجية الجنس الجامع بين الرجولة والانوثة - أى توحد العنصريين الأساسيين فى الحياة بين المرأة والرجل - أى الملك يجمع أساسيات الحياة - من قوة الرجل والحماية الكاملة الى الخصوبة والأمانة والاحتواء العاطفى الانسانى بجانب الحكمة والفلسفة والايمان العقائدى الجديد والذى توحيه هيئة ونظرة وجه التمثال . . وأيضاً بما تحتوى امتلاء البطن من الرضا وعلى بذور الخير والاختصاص وأسرار الحياة داخلها ووجود دليل يتدلى من المؤخرة رمزية - تجمع بين الانسان والحيوان .

• رداء يبدأ من الوسط الى نهاية الركبتين حيث تخرج السيقان النحيله الصلبة التى تدل على صلابة الموقف وصلابه الخطو الامام .

هى هيئة ملكية استقطب فيها كل رميزات تكامل الحياة المادية والروحية والفكرية . .

• ولا ننسى أن اخناتون صاحب الدعوة الدينية الجديدة أنه ملك - ومن فكرة كونه صورة الاله على الأرض قبل الجهر بدعوته ثم صاحب الدعوة الجديدة قد اتخذ من موقع الحكم والملك موقع قوى ينطلق

منه الى الدعوة الجديدة - لهذا الدين الجديد الذى يدعو للتوحيد وبصورته المجردة التى يمكن للبشر مزاولة العبادة لهذا الاله فى أى مكان تنفسه ضياء الشمس . ليس مرتبطا بكنيسة أو سطا أو معابد تفتح أو تقفل بقرابين مكلفة أو كل أو تذبح .

• فقد تحول اخناتون بقومه المؤمن بدعوتهم الجديدة بقيادة وتوجيهه الروحى للعبادة الى داعية زاهد خاشع متعبد يهودى الطقوس الدينيية وحوله الشعب ورجال بلاطه فى مواكب عامة .

وبهذا فان بجانب فكرة التوحيد - أيضا فكرة التجريد المطلق لشكل الاله - وأن الاله موجود ومهيمن على أوجه الحياة بأكملها فوق الأرض مثل ما تستطيع الشمس بنورها الشديد الطاغى . .

• وأن ذلك التفكير قريب من الفكر الدينى السماوى فى الرسومات السماوية الدينية الثلاث وأنه لو لم يجعل اخناتون فنانوعهد تشكيل تماثيله الملكية بتلك التى تعرف بالاشان وخاصة لم تحتوى عليه من رموز ذات معنى متقن ومحدد - لكان اعتقده المؤرخون أنه نبى مرسى - ولكن ليست الوثنية من ارادة الله العلى القدير - وهو مالك السموات والأرض والذى ليس كشله شىء - وأن هذه التماثيل والنقوش تؤكد أنه فيلسوف حكيم ينجح الى الروحانية والتأمل .

• وإذا كان يملل بأن مظاهر الوثنية فى الحضارة المصرية ليس من الحكمة - اختفائها فجأة خاصة من أمام أعين الشعب البسيط المتلقى لهذا الدين والذى ألف رومية الهته وملوكه طوال قرون عديدة - فاننا لا نرى أية نقوش تثبت أن أفراد الشعب سجدوا أمام اخناتون فى وضع التعبد وانما تعبدوا مع اخناتون أمام الشمس صورة الاله امام البشر والأرض ايكه الحياة للبشر . وأن تماثيل اخناتون هذه ما هى الا استمرار للنهج الفنى المتبع طيلة الاف السنين مضت ولا تزال بنفس القوة متبعة فى ذلك الوقت فى ذهن وخيال الشعب حين ذاك .

فقد تعود المصريون رؤية عينيه لملوكهم الممثلين للاله على الأرض - ولم يكن اخناتون مثلاً للاله السماوى (وكل الادلة تقريباً لم تشير الى أى مشهد يقدم فيه أحد له القربان أو الذبائح ما تؤكد أنه صورة الاله على الأرض . بل كان اخناتون داعياً للاله على الارض وليس مثلاً لـه لأنه فى السماء - على ساطع - وهنا نجد اخناتون داعية دينية وليس مثلاً لنسوة الاله كما كان معهوداً أن الملك هو صورة الاله على الارض قبل عهد اخناتون وبعد عهده أيضاً وذلك بعد تحولاً جديداً على أرض وادى النيل فى ذلك العهد ، حيث يصبح الملك هو الداعية الدينى والفيلسوف الحكيم وليس مثلاً للاله .

• وهنا نتساءل هل الفكر الدينى الفلسفى الجديد لا خناتون هو عودة لمنبع فكر دينى سماوى قد ظهر به انبياء حقيقيين على أرض مصر فى عصور قديمة فى ما قبل عصر الأسرات - أم هو اتصال روحانى بين اخناتون وأنبياء مرسلين لا قوامهم فى مواقع قبل فترة حكمه بقليل أو أثناءها - أم هو تأمل روحانى ذاتى خاص به قد توصل بالفطرة الانسانية العميقة فى ضميره وروحه حتى تبلورت له عقيدته الجديدة هذه . . .

• ونعود للتشكيل الغنى مرة أخرى فوق هذه اللوحة الحجرية . .

فكما قلنا ورأينا - رسم يتوسطه اخناتون بطوله الفارع وأمامه مائدتين فوقهما باقتين زهور تشرأب نحو أشعة الشمس ثم خلفه زوجته بحجم أقل ثم ابنته بحجم أصغر جداً وبذلك يكون التشكيل ذا سمة تصاعدية هرمية قمته هى تاج اخناتون وان وجود قرص الشمس نحو اليمين واتصال الاشعة بذلك التكوين تحدث هذه تأكيداً للتشكيل الهرمى الذى قمته رأس اخناتون فتتحول قمة التشكيل - وهو قرص الشمس آخذاً انحرافاً ناحية اليمين فيصبح التكوين كله له قمة هرمية نوعاً أو قمة رأس مثلث غير متساوى الساقين يحتوى على تكويننا داخلياً بقمة هرمية أخرى كما أوضحنا . . فتحدث رد فعل بالحركة وكأن الشخص يتحرك مقدماً أسفل أشعة الشمس المنتشرة والبالغة للحياة .

وقفة الشخصوس (اخناتون وزوجته وابنته جميعا يتقدموا خطوة
للامام - أما اخناتون فان مسافة ناحية الشمال تأخذ امتدادا بحجم مسافته
أكثر من حجم خطوة حيث تبدو مسافة بين القدمين تقدر بنصف خطوة فيكون
متقدما مسافة مسافة خطوة ونصف - وهو الداعي المقرب للاله - حيث
يستبقى من تبعه على وحدة وبطء .

ونتأمل تشكيل جسم اخناتون نجده صورة مكبرة لجسم الملكة خلفه
كما أن ابنتهما في نهاية المشهد من الخلف صورة مصغرة لجسم الملكة أمامها
أولجسم اخناتون في المقدمة . . وكأنهم شخص واحد - يمثلون حالة واحدة
وكان تشيع في روحهم جميعا شيئا واحدا متصلا . . شكلا ومضمونا . . ترك
بصمة رمزية ثابتة مشاعة في فنون هذا العهد .

نجد الرووس جميعها تتسم بالنعافة والتفاصيل الدقيقة للوجوه
تفوح منها معاني الوداعة والانجذاب الروحي وكأنهم في حلم روحاني . فوق
رقبة نحيلة تميل الى الامام بزاوية ملحوظة وكان تنويما مغناطيسيا يدفعها
للامام فيتقدم معها الوجه في حالة الوجدانية هذه .

ثم نرى بعد ذلك الكتفين بمنظورهما الامامي المحدود . . . والاذرع
ممتدة للامام حاملة الكؤوس المقدسة .

ثم نجد بعد ذلك جنبات عالية - أرواف ناتئة - أفخاذ متائلة
امتلاء مبالغا فيه وتقل نسبة الامتلاء بتقارب الخطوط المحددة عند الركب
فتصبح بحجم عادي لنسبة حجم السيقان - (نلاحظ أن هذا الامتلاء في كل
رسم الاجسام الثلاثة يبدأ من عند الوسط حتى ما قبل الركبتين) - ثم
نجد الخطوط الامامية المحددة لهيئة الجسم وخاصة عند صدر الملك اسفل
حركة الازرع حيث يشبه الملكة تماما في وجود ثديين متلئين والغريب أن ابنة
الصغيرة كذلك بثديين متلئين ثم ينحو الوسط للنعافة حيث تبدأ انتفاخة
بطنه التي تغلوع عن مستواها انتفاخة حدود الغندين الامامية وخاصة
فخذ الشمال المتقدمة للمتائلة . . وكذلك الطغلة في الخلف محقق في رسم

جسمها نفس الرومية الخطية المتبعة في رسم جسم الملك والملكة تماما . . .

ونرى وجه الملك والملكة والا ميرة يجنحوا الى النحافة واستطالة تشيع منها الرقبة . وقد نفذوا بدقة في تفاصيل عناصر الوجه بشئ * يعكس من رهافة الحس وشغافية الروح وفلسفة التأمل وخاصة تخرج الا ذنين مرسومة في دقة متناهية بشكل طبيعي واقعى . . والرأس محمولة على أعناق مشرئبة . هذه الا عناق تتسم بالنحافة التي تبرز الرشاقة والعلاقة الجمالية للخطوط بينها وبين بروز الذقن وخاصة حين نجد في رسم كل شخص ذلك الميزان الخطى في علاقة رسم الرقبة والأذرع بأشكالها كزوايا شبه قائمة وخاصة التقاء * عضوى الذراعين من أمام الصدر مع العضد الممتد أمام الصدر وكأنهما خط أفقى واحد يحمل ثلاث عناصر رأسية تبدأ من الرقبة ثم الساعد الا يمن فالساعد الا يسر فتكون لهم كقاعدة أفقية واحدة لخطوط رأسية متصلة بها - وينتهى الساعدان بأوضاع الايدى الحاملة للكؤوس فوق أصابع بأشكالها الرقيقة .

فان كل عنصر ينتهى بنهاية لا تخلو من رقبة وحساسية تشيع شعورا عاما بالجمال المطلق .

ونهاية الاشعة المستقيمة بالايدى ذات الا صابع الرقيقة في علاقة حساسة جدا مع أصبع المعصم وأيضا أيدى الشخص بنفس التكيف الرقيق المحسوس لايدى الاشعة وأيضا الاقدام فوق خط الأرض بنهاياتها في رسم اصبع المعصم لكل قدم بخطوط رقيقة جميلة تبرز حساسية لتماص نهايات الاطراف وكأن علاقة شاعرية رقيقة بين الشخص والماديات حولهم - هي علاقة الجسم البشرى بالا جسام المادية الجامدة يفسر معانى التعالى والتمتع الذاتى وسط الموجودات المادية في اعتداد واعتزاز وحضور للحركة رشيق راقص في اناقة في تعامل الانسان ، وفي خطواته على الارض التى تحمل ثقله أو ضغطه عليها وكأن المعاملة الانسانية تضى الغة وجمالا كالنور الروحى على الواقع المادى الخارجى .

• ونشاهد أن مساحات ايقاعية فى اللوحة نشأت من علاقة العناصر وتدرجها فى المشهد المسجل أمامنا . وقد أخذت العناصر نظاما ايقاعيا على خط أرضية أفقية واحدة ابتداءً من المنضدتين الحاملتين للزهور الى الطفلة - الابنة الصغيرة فى خلف المشهد (وكأنه عرض مسرحى وتضئ* من الجانب الايمن مسرح الاحداث والحركة كمصدر الضوء الشابت على المسرح) .

• قرص الشمس أعلى اللوحة من الجانب الايمن ثم الاكواب ذات الخطوط المستديرة كنقط صغيرة فى هذا تاج اخناتون الذى يشهد الاهتمام قبل كل شئ* - بشكله المتفخ والمنساب باستطالته بشكل مائسل متجهها للخلف قاطعا وبشكل أفقى خطوط الاشعة ومخترقا الكتابة من الشمال فى حوار واضح بينه وبين استدارة قرص الشمس ثم رأس الملكة ثم الطفلة الصغيرة خلفها على هيئة سلم تدرجى بايقاع تنازلى لتشكيل هذه البقع على الخط المائل الذى يهدأ من قرص الشمس بميل من أعلى حتى أقصى شمال اللوحة من اسفل عند رأس الابنة الصغيرة .

• ثم فى روية جزئية داخلية نجد أن الاكواب المقدمة لاشعة الشمس ثم السورود التى تشرب لاشعة الشمس بايقاعات لمساحات صغيرة منغمسة . فننظر من اليمين ونترك لأعيننا التجوال للورود والاكواب بين يمدى الملك الممتدة من ذراعيه القائمين ثم الاكواب على ذراعا الملكة القائمين أيضا ثم ريشة المعرفة والحق والعدالة فى أيدي طرف ذراع الطفلة بشكل قائم أيضا نجد أنه ، ارتفع تجوال نظرنا من الورود فوق المائدتين ثم الى أيدي الملك كالأعلى نقطة ثم يتحول نظرنا الى النزول بادئا من أيدي الملكة الى أيدي الطفلة الخلفية .

• وأيضا روية لايقاع جزئى داخلى فى المشهد عند ما نلاحظ حركة الأذرع القائدة والمسكة بالأيدي الاكواب المقدسة بادئة بالملك ثم الملكة ثم الطفلة - وكأنه تدرج أما تنازلى واما تصاعدى فمن كتا الاتجاهين يتسم هذا الايقاع بالاتزان .

• وروية جزئية داخلية في المشهد نجدها في مستوى نهاية الاشعة وهى مستوى الايدى واذا مررنا من بدايتها اليمنى الى نهايتها فى الشمال وضع لنا خط دائرى قليلا وبشكل مواجه لقرص الشمس الدائرى . . ثم نلاحظ وبسرعة أن كل خطوط رسم العناصر البشرية الأساسية والايدى الكثيرة وحتى خطوط حدود المنضدين فى اليمين بالمشهد، خطوط دائرية مستديرة وواضحة ومنها ما هو مستقيم يميل الى الاستدارة فى مرونة شاملة وهذه الخطوط الدائرية نجدها تتولد على بعضها لحدودها من الجهة الاخرى وأحيانا من العنصر المجاور لها كعلاقة خطوط جسم الملك مع علاقة خطوط جسم الملكة الداخلية فيما بينهما والخارجية فيما بينهما وبين الذى يجاورها . . ويستمر هذا أيضا فى علاقة جسم الطفلة مع جسم الملكة والارادية المحاطة بهما وقد يبدو واضحا أكثر عند علاقة جسم المنضدين الطويلين بهيئتهما الشبه مستقيمة فى مرونة انسيابية مع خطوط رسم ساقا الملك كاطراف لا يحفها رداء . . ثم يتردد بشكل عام تنازليا بين علاقتهما المنضدين وساقا الملك أيضا يتبعهما ساقا الملكة وساقا الطفلة وان كانا مدجين يحفهما خطوط الملابس المناسبة حولهما .

ففى المشهد تحليليا فنيا جزئيا أو عاما مرتبطا ببعضه ارتباطا تفصيليا وثيقا وأن قانون الدائرة أو المستدير هو ترديد فنى لخط الشمس المستدير كدائرة تتحكم بقانون عام فى كل ما يرتبط بها فى المشهد . . وحتى أن خطوط الاشعة المستقيمة قد تداخلت بينها أشكال مستديرة - وأن نهاياتها بالايدى البشرية بخطوطها اللينة أعطت تهريرا تشكيليا مقبول ونهبت بشعورنا عن وقع الخط المستقيم الحاد الى حالة رضا وانسجام دون نشاز أو تصلب فى رسم الاشعة .

• ولا يغوتنا الدور الموسيقى أو التناغم الكبير الذى تلعبه هذه الخطوط المستقيمة للاشعة والتي تحدث الاتصال بين الشمس والعناصر على خط الأرض اسفل المشهد ووسطه وخاصة قرص الشمس كنقطة

منفردة في أعلى المشهد - وكفة محددة لنهايته من أعلى وتوجد اتصال كامل وعام بين العناصر وبعضها في وحدة واحدة شاملة .

تقع الكتابة الهيروغليفية على جانبي المشهد بشكل ثانوي - تمسلا^٤ المساحات المتبقية بوقع زخرفي ضروري ومتكامل مع المعنى الادبي للمشهد بشكل عام وقد شغلت الكتابة المساحة المتبقية من أعلى شمال اللوحة بوقع زخرفي رقيق له وظيفة معتادة في الفن المصري وهي وظيفة التسجيل للشكل الفني أو للحدث عامة عقائديا وملكيا وأديبا وكل ذلك في الصياغة الفنية المتكاملة - وشغلت الكتابة مساحة تشبه حدود المثلث الذي قاعدته لا على - وأن هذه المساحة المثلثة من القطعة الحجرية المستطيلة لم تنفصل عن المشهد الفني التشكيلي المتقن وذلك بتعمد يتسم بالذكاء والقدرة في جذب الفنان بإمكانية اتصال هذا الجزء بالمشهد عن طريق امتداد وجه ورأس اخناتون بالتاج المسحوب بانسيابيته المستطيلة كعنصر تشكيلي (وعن علاقة تشكيلية باستدارة قرص الشمس) نجده خارجا وقاطعا حدود أشعة الشمس المستقيمة ومخترقا في توازن طبيعي مع جسم اخناتون ، مخترقا المساحة المثلثة التي تشغلها الكتابة وكأنه جناح متد ييسط هيمنته على المساحة المتبقية - هي مساحة الكتابة ، وخاصة وأن التاج يحافته الرفيعة يعبر عن امتداد الرأس - وهو امتداد علاقة الفكر الانساني للعقل وخاصة وأن هذا مرتبط بالكتابة التي هي نتاج عمل العقل الذي هو تاج الانسان في الحياة . .

وأن هيئة التاج غير منفصلة عن العنصر المرتبطة به وهو الرأس - رأس اخناتون وقد بدأ التاج جزءا لا يتجزأ من الرأس والوجه . فنجد هنا وكأنهما عنصر واحد وحدود واحدة ، فالوجه يحيطه من أعلى وعلى الجانبين خطوط بداية التاج بخطوط تفصيلية جزئية وليست فاصلة فتصبح حدود خطوط الوجه من الجانب والناطقة تفاصيلها بما يبرزه العقل من معرفة الحق والعدالة والتفكير الكوني المعائدي العميق

عند موقعها فى وسط أشعة الشمس - فالرأس وأبرز جزء فيه يعبر عنه وهو الوجه - أى الرأس بالوجه والتاج هم وحدة واحدة وقد تكاملت فى الشكل وعكست معنى أدبيا بأن رأس الانسان - تتويج لنوعيته وجوده كجنس متطور مرتقى وتكامل قمة هيئته العليا .

فالوحدة التشكيلية بين الرأس والتاج - هى وحدة فلسفية ودقيقة متشعبة أهلة الرقة والجمال والعذوبة .

فان الجزء الرشيق والممتد من التاج الى الخلف والداخل فى حدود مساحة الكتابة قد جمع شمل أجزاء اللوحة المستطيلة وبداخلها التشكيل الفنى الهرمى والمساحة الكتابية المثلثة وأصبحت جزءا كاملا لا ينفصل عن بعضه وتعبر عن أن الانسان يهيمن على الوجود بعقله من أمامه ومن خلفه - أو المستقبل مع الماضى - أو حضور فكرى شامل للزمن والمكان من الامام والخلف معا .

وأن التاج فى كل المنجزات الفنية للحضارة المصرية هو تعبير تطورى متسامى وبمكانة الانسان بضميرة وعقله واتصاله بالكون وفكرة الالهة الابدية سواء مرسوما على الجدران أو مجسما فى التماثيل النحتية العظيمة . وبالتأكيد هنا فى هذه اللوحة الحجرية حيث تبلورت هذه الفكرة الفلسفية بتداخل التشكيل الفنى بين الوجه والرأس والتاج كوحدة عنصر واحد يرى بهيئة شمولية محددة وواحدة . وأن تدل الشرائط من مؤخرة الرأس حتى الكتفين احتواء متد من العقل المتزن للجسم الانسانى

ولا يفوتنى أن أشير الى أن اخناتون قد لقن فنانون عصره كل مايجيش فى فكره وشغوره الانسانى الرفيع من توجيه أدبى وفلسفى وفنى أصهر بالتالى كيان الفنان بجواره فعبر عنه أدق وأرقى تعبير فنى وفلسفى وعقائدى شامل جامع . . وإشارة هامة وهو أن اخناتون قد حرص تماما على أن لا يلاغى حرفيات كل القوالب الفنية السابقة - فمشهد

التعبء هذا ، الشمس من فوقه تنجح ناحية اليمين فتحدث قمة مثلث غير متساوى الساقين مع باقى المشهد، وهذا مقصود - فهو يميل الى الهرمية وعدم توسط قرص الشمس منتصف اللوحة من أعلى هو البعد عن تحقيق الهرمية التى كانت اتجاه عقائدى سابق كقمة الهرم وبعبء ذلك قمة المسلة . . وبذلك بعد عن التشبيه لى اتجاه دينى سابق متضل بالشمس وانما أوجد الهرمية بهيئة مخلخللة .

• وأن وجود ستة خراتيش على جسم اخناتون اثنان منها عند منتصف العضد للذراع الامامى وأربع منها عند الصدر كل اثنان منهم متجاوران . ثم خرتوشين أسفل الصدر على هذا الخرتوشين على الذراع - هذه الخراتيش رغم أنها على عناصر مختلفة لجسم اخناتون - الذراع والصدر وأسفل الصدر - نقشت بانتظام وتناسق زخرفى متزن فيما بينهم جميعا . . وأغلب الميل هى تعبير عن شىء فى ضمير اخناتون وخاصة عند خلجات الانسان فى صدره، وما بين الصدر والبطن كانفعال شعورى حقيقى فى هذا الجزء من الجسم الانسانى - وبدت كالوشم فى هذه المناطق من جسمه .

• وهذه اللوحة مليئة بالتفاصيل التحيلية الغنية الشديدة الارتباط بفكر وفلسفة اخناتون العقائدية الجديدة وقد استطعت بايجاز اهم النقاط فيها .

فكلها تمت فى علاقة تشكيلية جمالية على درجة كبيرة من الابتكار وعلاقات تنوعية بين العناصر وبعضها متصلة بالاطار العام كله - خاضعة لفكر تجرىدى وبحث جمالى - بعيد كل البعد بما يربطه من عقائد سابقة عمل اخناتون على نبذها والاتجاه الى تطلوع توحيدى سماوى وروحانى لانهاى متصل بالكون ومظاهر الحياة الخاضعة له على أرض الحياة والواقع المادى والنفسى .

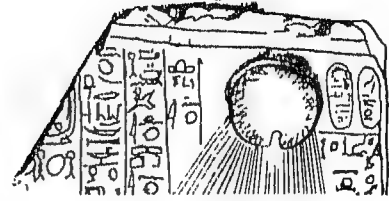
٥ وقد امتزجت في هذا العهد الرمزية المطلقة التي صحبت رسم ونحتت الأشكال الانسانية - أما الواقعية فقد لحقت فقط بالمواضيع المختارة - في العبادة والعادات الأسرية والاجتماعية بين أفراد الأسرة المالكة ولا يوجد أى اتصال واقعى بين أشكال الشخص وانما ارتبطت الواقعية بما هو ارتبط فقط بنوع الموضوعات الدنيوية والأوضاع الواقعية بشخص احتفظت أشكالها في كل المواضيع بالرمزية الشائعة والمعصية على الشعب كله نفسى هذا العهد .

وقد احتفظت هيئة اخناتون باثنين من الرمزية الغير بشرية - وهى : الحيوان والزواحف - ويتضح ذلك في وجود ذيل بمؤخرته يتدلى حتى يصل الى حافة الأرض * ووجود الثعبان فوق جبينه على حافة التاج ثم وجود شعبانين فوق ركبتيه عند نهاية رداءه (المأزر) وأسفل الحليمة السدلاة من الرداء أمام فخذه المثلثين - (كخذ البقرة الأمامية) أو الأرجل الأمامية لأى من الانعام) - ويؤكد ذلك الساقين النحيلين جدا - كسب ساقا الحيوان (علاقة الفخذين بالساقين) وبذلك فهدا الجزء من الجسم - الأفخاذ المثلثة والساقين النحيلين ثم الذيل من الخلف بالمؤخرة - هو جمع متعمد بين صفة حيوانية بجانب الانسان الذى هو " سيد المخلوقات على الأرض وأرقاها " .

وقد خص اخناتون هذه المنطقة من الجسم في رمزية مع الحيوان - بتلقائية طبيعية متمشية مع الوظائف الفسيولوجية في الجسم البشرى .

فقد حدد الهيئة العليا الانسانية والمتسامية بالفكر والتطور والنضوج مع التأمل والارتقاء وبين الهيئة السفلى المرتبطة بالماديات والتي تتصل بالارتباط بعناصر الاتصال الجنسي " عناصر البقاء النوعى للانسان " والتي يتشابه فيها الانسان مع الحيوان وبما في هذا الجزء من الجسم من ارتباط بالتربة الأرضية التي تنمض بقاياها ونفائدها أى جزء انسانى علوى متسامى مع الطبيعة ، وجزءه سفلى مرتبط بالمادية الأرضية . أى الروحانيات الانسانية والماديات البشرية والحيوانية معا .

اخناتون رمز الانسان المتسامى والانسان المادى بكل ما يعطى ويأخذ من روحانيات وماديات وأرضيات ويتجسد فيها الانسان مع الحيوان .



أصل وجود الشمس في العقيدة المصرية

هى أول وأقدم اله قدسه المصريون وارتبط معه كل ما بشق الذهن الانساني من الهة مختلفة وجعلوها مرتبطة باله الشمس ، وتحدثت فى صور مادية مختلفة أبدعها المصريون لتكون مرئية لهم .

فى دعوة التوحيد الاولى داخل العقيدة المصرية التى دعا اليها الملك الفيلسوف المفكر الحكيم اخناتون أشار الى الشمس التى هى مصدر هبة الحياة للانسان والحيوان والنبات على الأرض . وجعلها صورة للقدرة الكونية الالهية فى السماء التى خلغها - فوقعت موقع الرمز بارتباطها بتغير مراحل النهار وتحديد النهار والليل فى اليوم الواحد والذى يحدو شهما يحددا علاقة الانسان تجاه تنظيم نوع سلوكياته فى ممارسة الحياة (نشاط - عمل شاق - عمل مخفف - راحة - سمر - نوم عميق - استيقاظ) .

وقد أصبحت صورة الاله للبشر وهم اخناتون وقومه صورة مرتبطة بالسماء - أى صورة طبيعية ليست من صنع وهم وخيال الانسان .

وارتباط الشمس بالعقيدة المصرية الوثنية سواء أثناء تعدد الالهة وأثناء التوحيد - يدل على أنها فكرة مجردة بقيت واستقرت فى الذهن والضمير للانسان المصرى - وتخلفت فى باطنه كجزئية من رسالة ساوية

بتلك النطفة المتألقة والتي أكسبت كيانها وشخصيتها ميزة خاصة - وتحاول أن تحييكم لثمرتها وجهة مثلى تتصل من خلالها بالمصدر الالهى السماوى .

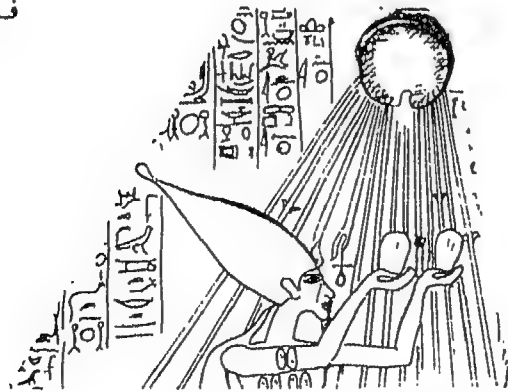
والغريب أن القرينة الدائمة متمثلة فى قرص الشمس سواء صعوده فى السماء محمولا فى موكبه أو طائرا محلقا فى السماء أو رمزا مجردا منقوشا على الجدران أو رمزا محمولا بأعلى هامة للانسان فوق تيجان الملوك والامراء - وأن كل اله ينسج للشعب المصرى دائما وأن يكتسب الشرعية فيقرن بالشمس - الاله الاعظم .

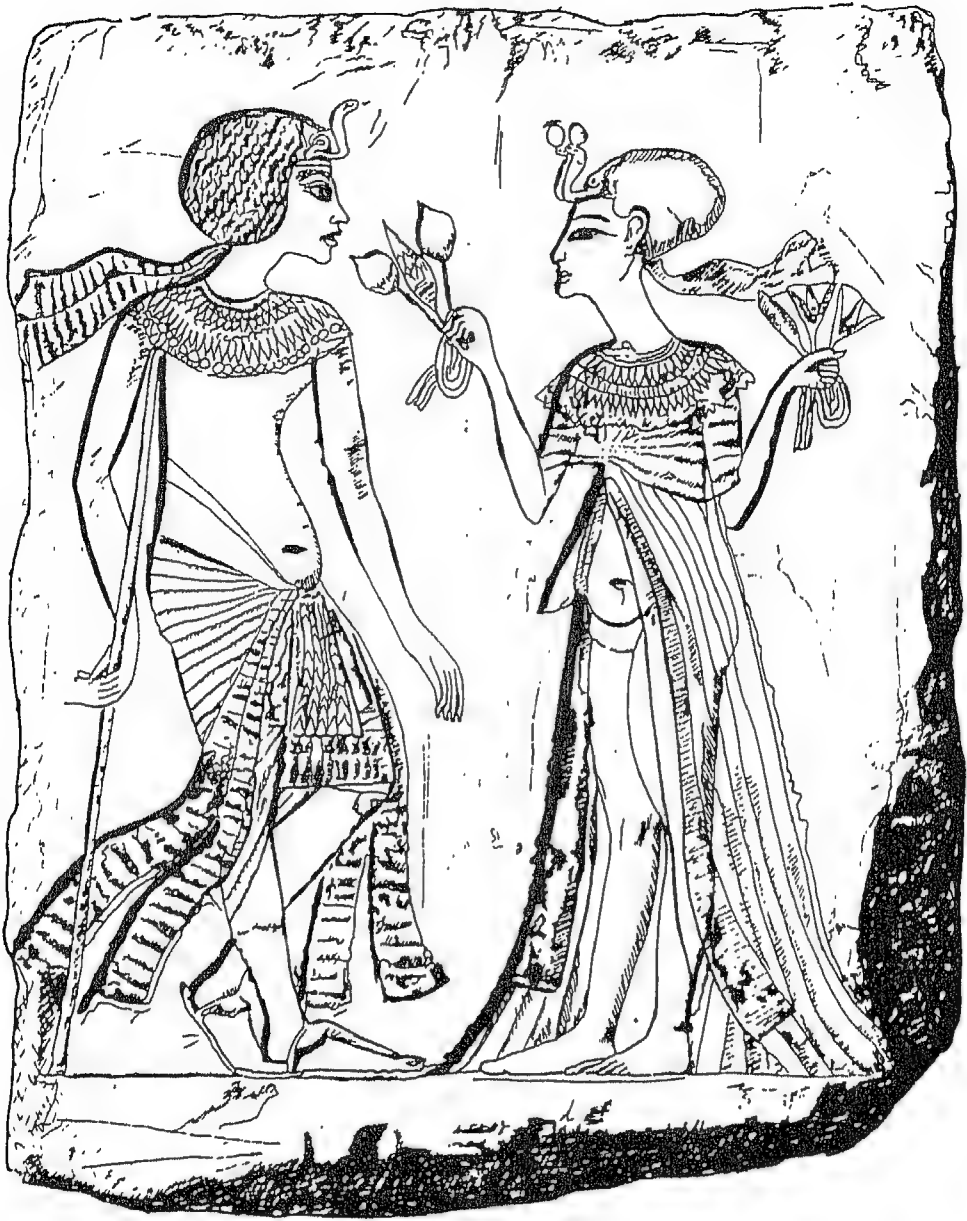
والشمس فى العقيدة المصرية الوثنية - وهى كظاهرة منذ مولدها فى الصباح الى عند غروبها فى بدء الليل ما نشأ فكرة الحياة - ثم الموت والبعث ولم تكن هذه الظاهرة المتحركة فى نظام الحياة على الأرض - أى حركة أو رحلة الشمس أمام ادراك المصرى القديم - لم تكن منبع فكرة (الحياة - الموت - البعث - الخلود) فان هذه الظاهرة للشمس تتمتع بها أمم الأرض جميعا ، فلا بد وأن تكون هذه الفكرة بعثت فعلا ولقنت الى الفكر والوجدان فى أعماق النفس للمصرى القديم وظلت كبذرة مختزنة لديه - ثم نسجت حولها الاساطير التى كانت بمثابة الدين - بل تحولت هذه الاساطير الى عقيدة دينية محددة ومنظمة قوامها التفريق بين الخير والشر - والفضيلة والزيلة والحياة الدنيا ذائلة - ثم الحساب والعقاب بعد الموت فى الآخرة ثم الخلود . . . ويصل الانسان المصرى الى الخلود بعد مرحلة الحساب والعقاب بميزان العدل والحق - وأن هذه النقاط الهامة قريبة من الفكر الدينى السماوى .

ولذا فان المصريين الذين آمنوا بأن الحياة فى الدنيا هى المقياس الذى سيحقق لهم الخلود فى الآخرة - التزموا بخلق قويم (وخاصة الشعب) وهذا الخلق القويم أنشأ مجتمع محافظ - متدين ملتزم بعبادات وتقاليد وطقوس عبادة دائمة - أنشأ مجتمع ملتزم لا يجنح للانحلال من قريب أو بعيد كما كان موجود فى أمم أخرى - بل حتى كل أمم الأرض .

•• الشعب المصرى حفظ نفسه بنفسه وكان له قلب تقى طوال حياته على أرض مصر - أسلم قلبه وضميره الى الخير والتقوى والعدل من خلال خيالات غيبية تشد خيوط نفسه ووجدانه رويدا رويدا الى وجه التقوى والايمان حتى اصطبغت الغنون كلها بذلك الايمان الطاغى وكست أشخاص التماثيل حالة التدين والتأمل والرهبة الروحية العميقة. وظللت هيبة الايمان والتقوى حتى ظهرت الرسائل السماوية فاذا المصريون يحملون فى أعماقهم ذلك الاتصال الوجدانى والروحى والدنيوى بجوهر الأديان السماوية - وما بال هذا الاتصال الوثيق وهذا شعب مصر معصوما من الرذيلة التى تؤدى الى زهاب الاخلاق - لقد أحكموا الملوك والكهنة حول الشعب سبل الاتجاه نحو الفضيلة والعبادة بالايمان الراسخ (حتى وان كانوا هؤلاء الملوك والكهنة على بينة من أنفسهم بأنهم ليسوا مثلى الاله الحقيقى) وانما ظل ذلك النظام قويا - خدم الانسان المصرى وحفظه - وظل ذلك على مر آلاف السنين سياجا محكما حافظ على خلق ومثل وسلوكيات متواضعة أمينة تهاب الرذيلة وتحافظ على الغضيلة باقتناع من باعث نفسى داخلى - بايمان بالخلود فى الحياة الأخرى .

ف . م





مشاعر عائليه

قطعة من الحجر الجيرى محفورة بالغائر وملونة يبلغ ارتفاعها ٢٤ سم وتصور نقوشها كل من الملك " سمنخ كارع " والملكة " مارييت آتون " ويعتقد أنها من مدينة تل العمارنة.

• والروح الذى يسود المنظر المصور هو فن العمارنة والذى يختلف اختلافا كبيرا عن التقاليد الفنية التى سادت مصر طوال الأزمان السابقة لمصر اخناتون ويتميز هذا الفن أساسا بالأفكار الهامة الرئيسية التى تسيطر على منتجاته وتبعث الهامه وهى أفكار ديانة آتون وشخص الملك الذى أتى بهذا المذهب العقائدى الفذ والذى اقتضى تصوير الحقيقة والتزام الموضوعية ذهب فى هذا الى أبعد الحدود فانهطفت به الى مزالق المبالغة التى تقترب تماما من فن الكاريكاتير الحديث ولقد تسلل هذا الفن على غير المألوف للحياة الخاصة للطوك وزوجاتهم وأبنائهم فأدى للمرة الاولى الى عرض مشاهد عجيبة أمام عيون أفراد الشعب الذى ألف ملوكه فى وثقات وأوضاع صارمة من خلال التاشيل أو النقوش أو اللوحات المصورة.

• ولقد كان من أبرز الكادرات الفنية المتناثرة هنا وهناك - الوقفات والجلسات العائلية الملكية الرومانسية أو الاجتماعات الأسرية الملكية أو مشاهد للملك وهو يلتهم طعامه بنهم وشراهة فى هيئة بشرية ذرية أحيانا وهكذا .

• ومن خلال هذا لم يكن هناك حرج من تصوير بطون الأشخاص العارية المدلاة وأشداء وأرداف النساء من وراء غلايل شغافة للشباب .

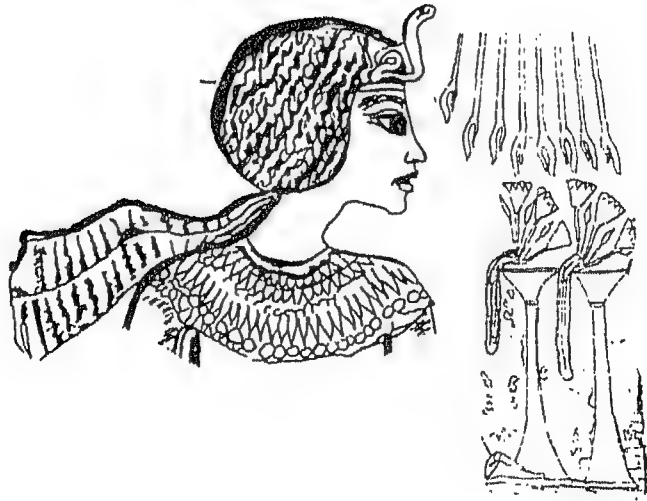
• وطى أية حال فالجراة للفنان فى عصر اخناتون قد بلغت حدودا محيرة والباعث على هذا بالطبع هو شخص الملك وعقله ومعتقداته وبالرغم من خفوت وميض عصر العمارنة الذى سرق سريريا فى أفق التاريخ المصرى الخلاب الا أن اشعاعات رائعة متكسرة قد بقيت فترة بعد عصر اخناتون وشملت خلفائه " سمنخ كارع " و " توت عنخ آمون " و " آي " لتختفى فيها بعد فى ثنايا العصور التالية وتصبح من مكونات الفن المصرى حتى نهاية الحقبة الفرعونية وهى مكونات كانت آخذة فى التضاؤل على الدوام .

• ويعتقد أن سمنخ كارع كان شقيقا لاختاتون وما زال الغموض الكثيف يكتنف فترة حكمه وصلاته الأسرية والملكية في خلال الأسرة الثامنة عشرة وقد تلا اختاتون فسي حكم مصر بعد أن هجر العمارنة في أثر موجة ردة هائلة في إثر نفرتيتي ولقد عثر على اسمه مدونا على بعض البقايا الأثرية التي عثر عليها بالمحتويات الهائلة لقصر "توت عنخ آمون" بالضفة الغربية للنيل بالأقصر .

• ويعتقد المؤرخون أن "سمنخ كارع" قد اشترك في حكم مصر مع اختاتون فسترة لا تزيد عن ثلاث سنوات ويعتقد أن كل من الملكين قد مات أحدهما بعد الآخر فظهر على عرش مصر بعد ذلك توت عنخ آمون .

١ . ع

• التثال من المجموعة المصرية بمتحف برلين الغربية





التحليل الفني :

يقف الملك والملكة متقابلين يهيمن عليهما الطابع الشاعري العاطفي بهيمن زوجين يتبادلان النظرات الجميلة المفعمة بالحب والتقدير - ومن الواضح أنهما يقفان في شرفة قصر والنسمات الرقيقة تداعب ملابسهما وخصلات الشعر المستعار وشرايط الملايس الطويلة فتكشف عن مفاصل ومشاعر انسانية ما كان يكشف عنها في النقوش التصويرية في العصور السابقة وخاصة في اظهار الملك والملكة - وقد أتبع الفنان في هذا العصر أن يسجل أدق المواقف "مع التعطف للتقاليد والقوانين الاخلاقية الرفيعة " في الحياة الاجتماعية والجلسات الخاصة بين الملك وأفراد أسرته وبين الملك ومليكيته - فهذا النقش الملون يوضح في براءة واقعية جديدة تماما على الفن المصري - كيف تتجمل المرأة وكيف تقبل على زوجها حاملة هدايا من الزهور تضي على علاقتهما السعادة والحبور وذلك من خلال الاشارات التشكيلية في كل جزء في تكوين اللوحة.

- ففي رسم كل من وقفة الملكة والملك وطريقة رسم الملايس وحركة الشرائط والصديرية الشفافة والملابس الهفافة - ونظرات العيون وملامح الوجه المعسجرة - وانحناءة الجسم كل نحو الآخر وحركة الأيدي ولمسات الأصابع .

• فنرى الملكة التي تقدم براعم الزهور بيد ومسكة بباقة من الزهور في اليسار الأخرى وملا بسها منسدلة على الجانبين تحف بهم شريطان طويلان حرا الحركة وملاسان طرفيا الرداء المفتوح من الامام فيبدو جسمها عاريا في وقفة مليئة بالحيوية والحركة.

” ملك يتكى على عكاز ”

ننظر الى وقفة الملك الذي بدوره يشارك الملكة مشاعرها . . . يقف جلالته بطريقة خلاف ما نعرفه من وقفة الملوك - وقفة حرة متكئا على صا آخذا انحناءة خفيفة الى الامام وناظرا الى الملكة - وجسم الملك بالملاصق الفنية لهذا العصر وخاصة البطن المرتخية ورسم الأطراف والشرايط المتدللية من ملبسه في علاقات جمالية بخطوط ليننة رخوة غير مشدودة وأطراف الملك أى الذراعان والساقان - فنجد الوقفة غريبة - فنرى الساق اليمنى ممتدة للامام واليسرى مقاطعة لها بمنظور داخلى متجهة الى السوراء بقدم مرفوعة عن الأرض ومتكئة فقط على الأصابع الأمامية والتي هى بدورها متقدمة فوق منظور كعب القدم اليمنى المستقرة على الأرض فتصبح القدمان متشابتكتان .

• وان حرص الفنان على جعل خطوطه في الرسم آخذا نفسا تعبيريا واقعيًا شاعريا يضع في طياته التشكيلية ما يتألف في الملائمة بين هذه الخطوط من معان تستشعر وتحس وليست مباشرة وان كل خط جانبي أو غلط رئيسي هو معنى بفكر وخيال تجرى خلفه قريحة الفنان وبعلاقة الخط بالاخر هى علاقة محسوبة حسابا فنيا دقيقا ولا يخرج من بين يديه خطأ سهوا أو عفوا - وبناء على ذلك :

• ندقق الرواية في الساق اليسرى والخارجة من ركبة مثنية ومائلة للخلف قسسى تقاطع مع الساق اليمنى المائلة بدورها للامام نجد استمرار خط الساق اليسرى غير متقابل من خلف امتداد الساق اليمنى فيبدو منكسرا - أى تتحرك الخطوط فوق الرسغ لأسفل وتقاربت من بعضها فانحسر سمك بقية الساق ويتحقق من ذلك أنه يوجد فصل مقصود - يقصد به وجود عاهة خلقية يريد الفنان المقصود بالواقعية والتزامه بالا تجاه

الفنى الحر فى هذا العصر أن يسجلها - وهذا الفنان الذى أهتم بكل كبيرة و صغيرة فى شاعرية جميلة لن يفوته هذه الخطوط التى لا تتقابل للساق اليسرى الا اذا كان متعمدا وخاصة بما يتعلق بوقفه ملك مثلا لرمز صورة الاله على الأرض الكامل المحييا .

● ولكن هذه الواقعية ألغت اللجوء الى المحاولات المثالية وتجنب تسجيل العيوب الخلقية أو المرضية بل وأشارت اليها بكل صراحة وجراحة.

● نستطيع أن نفسر المعنى خلف طريقة رسم حركة الذراع اليمنى فى مسلك العصا - وهى ليست عصا الامارة والشرف والنبل - وان التفاف الساعد ومصمم اليد والا صابع حولها - واتجاههم الى حدود التكوين على اللوحة يبدو واقعا تاما للحالة الخاصة فى طبيعة وقفة الملك التى أشرت الى سببها ، وهذا العيب المرضى أو الخلقى - يستلزم وجود العصا للاتكاء عليها وخاصة وان الالتواء فى طرف العصا متجه الى الداخل فى حق الصورة أسفل التقاء الذراع بالجسم وان كان هذا التماس بمنطقة حساسة غير مريحة للأعصاب وهى منطقة الابط فى وقفة مضمونها المتعمدة والسعادة .

● فالشكل الفنى لالتقاء طرف العصا المشنى باسط الجسم بين خطى الجسم والذراع ليس تصرفا جماليا وكأنهما خطا انكسر على حافة العصا المستقيمة وخاصة وأن حولها خطوط غير مستقيمة لتتوازن معها - وانما حولها خطوط رخوة لينية .


● وبالنظر الى الشكل العام نجد أن وجود العصا له وظيفة فنية هامة ، فيتوازن خط العصا المستقيم من الجانب الايسر فى اللوحة مع الخط الخلفى لرداء الملكة الشبه مستقيم من الجانب الأيمن للوحة باعتبارهما الخطان الأساسيان على حدود التكوين من الجانبين - وان هذه الضرورة الفنية لا يجاد الاحساس بالتوازن التكوين وتماسك البنيان فى أجزاء اللوحة .

● وان هذه الضرورة الفنية تلغت النظر عن الضرورة لا حتياج العصا الهام ليهتكى طيها الملك العاجز .

وحركة انسداد الذراع اليسرى بدون أن يكون توظيف لحركة جمالية مثل حركة ذراعا الملكة أو غيرها من حركات أذرع الملوك المعروفة والمسكة ببعض الرموز أو المجاورة للجسم الانسانى - انما رد فعل للاتكاء والجهد المبذول فى الجانب الأيمن وخاصة الذراع اليمنى والموضح فى طريقة اليد والتواءها فى سك العما - فهى حركة تلقائية من الذراع اليسرى .

● وان الملك على وضعه هذا بدون العما سيبدو شخصا مرسوما فى الهواء غير متزن الوضع والحركة - لا واقفا ولا طائرا - وانما شكل ملصق على خلفية بخطوط كثيرة شحنية ومتقاطعة - وخاصة حركة الشرائط الكثيرة المتطايرة فان محاولة الفنان التشكيلية بجعل الساقان متقاطعتان ومتشابهتان وطريقة الاتكاء على الاصابع بأنها وقفة دلال وخواوة هى محاولة ذكية فى لغت النظر من وجود عجز يساق الملك - وقد شغل الفنان أهمنا بحركة الشرائط المتطايرة ذات الثنايا والمتدلية من على بطن الملك منسدلة على الجانبين وطريقة قطعها للأيطار والخطوط الأساسية لجسم الملك وأيضا الشرائط المتدلية من خلف رأسه بشكل متوج رقيق فى اتجاهات مختلفة - نزل عليها بالتالى الشرائط المتدلية من على الجانبين الأماميين لرداء الملكة أيضا والشرائط المتدلية من خلف رأسها فبتوزيع هذه الشرائط فى مناطق مختلفة نفسى اللوحة تلعب دور شاعرى يحقق رد فعل فى الحركة الحرة للملك وكأنها وقفته - وقفة يتطلبها الموقف الشاعرى فى راحة واسترخاء وتحقق الاحساس بجمال الطقس المنعش وكأن هذه الشرائط يسرى فيها نغم يرصد المشاعر العاطفية وكأنها تعلقست وسببت نفسى كل جزء من اللوحة هذه المشاعر النابعة من وجدان الملك والملكة وخاصة فى الالتواءات والتوججات الرقيقة بها وكأنها نهذبات سارية فيها .

● ومنظر الملكة فى وقفتها رافعة يديها مسكة بالزهور على الجانبين بشكل مجنح وكأنها تقوم بطقوس رقص شجية يختلج لها نفس الملك وكأنه فى شكله الرخو هذا يحاكى الملكة فى رقصتها ونظرتها الهائمة تجاهه فى انحناء جميلة خلافة - وينظر اليها فى شوق كبير - وتشدنا لذلك طريقة رسم صحنه - فنلاحظ أنها مرسومة عن عمد من فنان العصر الاخناتونى المبدع ، فى رسم انسان العين هند زاوية العين فتتحقق بذلك

النظرة الواقعية المعبرة والمتشبية مع واقعية الاتجاه الذى رسم به وضعه - وليست النظرة المثالية الوقورة - وقد تخلى الفنان بذلك عن المثالية المعروفة فى طريقة رسم العين بوضع انسان العين فى منتصف شكل العين المعروف  مثل ما رسم عين الملكة مثلا - ولقد أبدع الفنان فى تحريره من المثاليات بشكل مركز فى رسم شكل الملك أكثر مما تحرر فى رسم شكل الملكة التى تبدو فى وضعها وشكلها العام منذ الوهلة الاولى لروايتها خاضعة للقواعد الفنية القهرية العريقة - فلاحظ أيضا قسم الملك الفاجر - أى شفاهه مفتوحة قليلا - وكأنه يقول أو يهمس بشئ *

● ونجد الكوبرا المقدسة على جبهة الملك واحدة ونجدها على جبهة الملكة اثنتين وفوق كل واحدة قرص الشمس ١١ ٢٢

● وقد هدت الملكة فى وقتها المعبرة عن الفلال الأسرى بخطوط جسمها الانشوى ذى الخطوط العرنة والمنحنية التى تظهر مفاصلها وتحتها تعكس الى حد كبير رساخة لأصول الفن المصرى بشكل رزين ملتزم لخطه الخطان المحددان لشكل الرداء الشفاف وهم يرتكزان على خط الأرض كأنها حدود شكل هرمى .

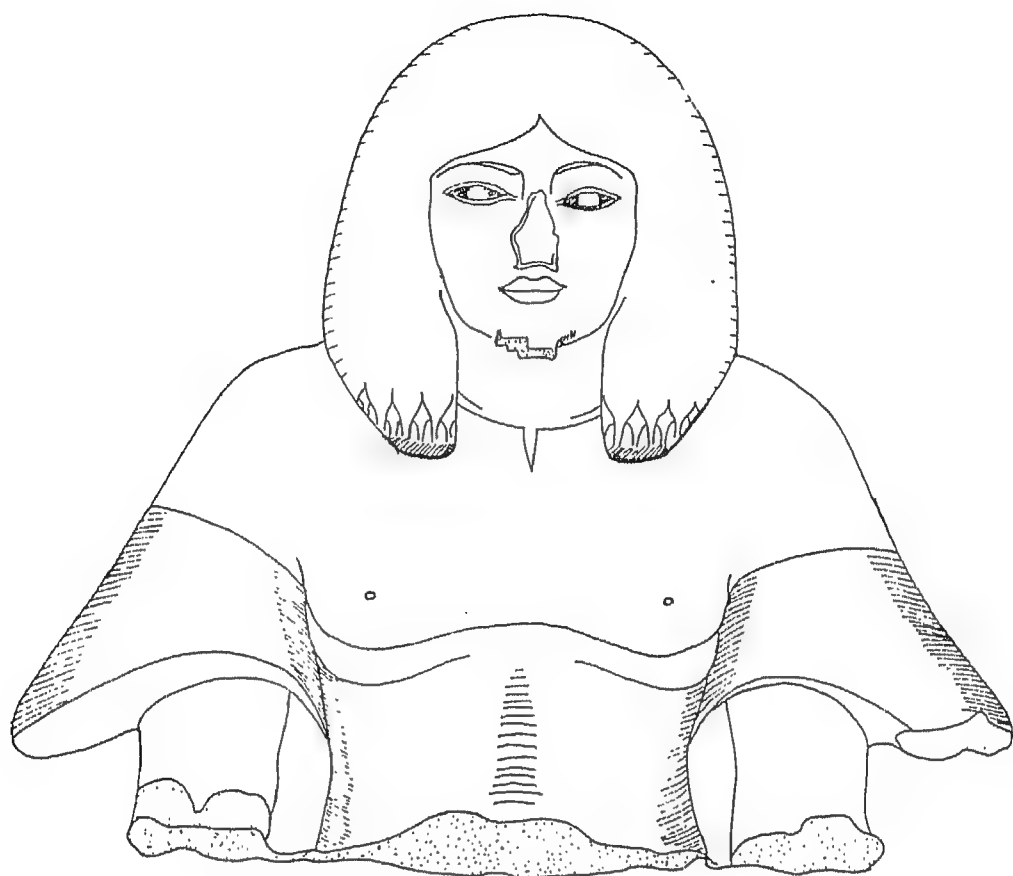
● وحير الفنان رسم اليد اليمنى المسكة بالزهو والمقدمة للملك بمنظر فـير واقعى " أى المنظر لليد الذى يجب أن يكون غير متى - ولذلك يبرز الجانب الذى تظهر فيه جمال حركة الاصابع - وهذه لمحة مثالية فى ابراز جمال الحركة البشرية - وتخليها عن الواقعية التى يتبعها فى شكل الملك .

● وهذا التصوير الحائط لمنظر من مناظر الحياة الطبيعية بين ملك وملكة فى لحظات اقبال عاطفى وقور يطوى فى طياته تباشير لقاء اجتماعى مقدس بين زوجين ملكيين يمثلان رمز الاله رمز الحياة والخصوبة والعطاء - فى جلال يناسب القيم الاجتماعية التى هى من سمات الفن الفرعونى طوال عصوره المختلفة دونما عن بقية حضارات العالم مثل اليونان والرومان وخاصة الحضارة الهندية الذين تناولوا هذه المواضيع بشكل سافر وقاضح بل وكانوا يعتبرون اسراقهم وسفورهم وعدم الحياء هو نوع من العبادة والقرايين فى تقدس بعض الالهة ، ولذا لا نرى أبدا فى الفن الفرعونى

مواضيع العلاقة بين الرجل والمرأة ورسمت وسجلت في نقوشهم وانما قدس المجتمع الفرعوني هذه العلاقة واحترسها احتراماً قدسياً - وانما أشار الى رمزيات الاختصاص وربطها بالالهة كمعطيات قوة قدرة البقاء والنشأ - وعندما أشار اليها فنانون عصر اخناتون - جعلوها رمزيات جمالية في وقار وجلال انما يعبر عن ملامح بهجة الحياة وحكمة الوجود - وتقديس الأسرة .

● ولأول مرة نرى في المناظر الفرعونية وخاصة في عصر اخناتون صورة لمنظر لسه دالات اجتماعية خاصة بين الملك والملكة فهي أول المحاولات - وانما عندما صورت مناظر لتوت عنخ آمون وزوجته لم تكن بهذه القوة والجرأة في مباشرة قريبة جدا السى الاستنباط للذهن والمشاعر - وانما يسودها الروح العائلية الهادئة - ومسدى الترابط العاطفى والتألف البشرى والانسانى .





الموظف

موظف من الدولة الحديثة

تمثال من الجرانيت الأسود لأحد كبار موظفي الدولة ، يجلس من عصر
المنتخب الثالث (١٤٠٥ - ١٣٧٠ ق . م) والنصف السفلى من التمثال فقد في القدم
وعندما كان هذا التمثال كاملا كان يمثل شخصا جالسا القرقصاء على غرار تماثيل
المنتخب ابن حابو ورعسيس نحت المعروفة لدينا الان والتي ترجع لعصر الدولة
الحديثة.

• وقد صور الشخص صاحب التمثال لابس الباروكة Wig ورداء فضفاضا
بأكمام واسعة ذات ثنيات وطيات . ويلاحظ وجود فراغا منتظما بدلا من الانف الذى
سقط من الوجه فى القدم وفشلت محاولات اعادته أو ترميمه عدة مرات فيما يبدو وقد
نقشت خلف التمثال سبعة أسطر من الهيروغليفية تنطق بصلاوات وابتهاالات صاحب
التمثال وتقديمه القرابين الجنائزية لاله رع - هارمخيس - آتوم وتعدد هذه
السطور القابه ووظائفه التى نعلم منها أنه كان أميرا وراثيا ، وحاكما محليا ، وقاضيا
وزيرا صاحب مكانة لدى الفرعون ، وكاتب محبوبا لديه ، وحاملا للعلم على يمين
الملك ورئيسا لاحتفال الاله آمون فى المهرجان الأبدى .

• ويلاحظ أن اسم صاحب التمثال قد اختفى مع الجزء المفقود من التمثال
وقد عثر على هذا الأثر عام ١٩٤٢ بالجهة البحرية الشرقية لعمود (بومبى) بالقرب
من الجدار الفاصل بين المنطقة ومقابر المسلمين ، وقد عثر على العديد من العناصر
الاثريّة من عصر الدولة الحديثة بالموقع الذى يرجع الى العصر اليونانى الرومانسى
وهو ما يشير الانتباه لطبيعة منطقة السرابيوم التى تقع أصلا فى قلب حى مصرى أصيل
هو حى راقود القديس نواة مدينة الاسكندرية التى أنشأها الاسكندر الأكبر فى النصف
الثانى من القرن الرابع قبل الميلاد .

مسجل بالمتحف اليونانى الرومانى تحت رقم ٥٩٥٣ معروض بالمالة رقم ١٠

ويبلغ ارتفاع الأثر على حالته ٠ م ٠ ٦٢

التحليل الفني :

معظم التراث الفني القديم لمختلف الحضارات المهشم والمبتور الأجزاء وبما عليه من حال لا زال مبعثا للجمال وموحيا للإلهام للفنانين والشعراء والكتاب.

• هذا التمثال الذي فعل به الزمن ما فعل أصبح في رؤية المتصق فسمى مخيلتنا واجتزت معها القيم المرتبطة بفنون العصر الحديث المعتمدة في ثقافة الفنان الذي يرى نتائج الحضارات في وقت واحد وبشكل مقارن وخاصة بأشكالها المتأثرة بعوامل الزمن والتاريخ وانفعال وهنغوان ثوراته السياسية والدينية بالإضافة الى صور الجهل في عصور اطمعلت فيها المعرفة بحقيقة القيم الكامنة فيها .

• فهذا القطاع من التمثال وهو ما يشبه في الفن الحديث bust أى الرأس مع جزء من الصدر - ولكن القطع هنا يجرى عندنا فوق (وسط البطن) ونهاية العضدين (فله تكويننا خاصا يختلف عن التمثال النصفى المتعمد وضع حدوده المألوفة في العصر الحديث (وان مثل هذا التمثال بما يشابهه من الأوضاع بعهد ضياع باقى أجزاءها هو أساس هذه الرؤية) حيث أن الأوضاع للتماثيل الاثرية بعهد العصور عليها مهشمة واستقرت على حالتها الغير كاملة لغتت النظر كثرات لا زال يحمل نفس القيم القوية التي توجد في التمثال الكامل ككل وأحيانا تتركز الرؤية لهذه القيم في جزء منه - فتأثر بها الفنان الحديث وراح من شدة إعجابه مقلدا لها - يصنع بعض تماثيله على أوضاع تشابهها مستفيدا بما تحمله من قيم وحدودا جديدة للرؤية التشكيلية وبذلك إنشروا وضع التمثال النصفى والتمثال الجزئى .

• فالرأس بخطوطها الخارجية هي شبه نصف كرة يخرج من عند طرفيها مسنن الجانبين خطين دائريين تنبسط نهايتهما بانفراجة الى الخارج ، ثم يدخلان للداخل يحددان أكام سترة هذا الموظف فيأخذان في الالتقاء بالجسم زاوية دائرية فيمتد الخط وكأنه خط واحد من الكتف الى خط الوسط .

• فنجد وكما هو معروف عند الفراعنة أن الخط أساسى التعبير والبناء للتشكيل

وان كان يأخذ مسطحات فى كل زاوية منها بيد والخط وكأنه ميزان النظرية
تعتمد على براعة وطى أصول طبيعية - "فمصر بلامح بيئتها الطبيعية بخطوطها
المنبسطة فى أرضها وسماها واختلاط هذا بالديانة التى بالتالى متأثرة بطبيعة هذه
البيئة - له شأن كبير فى كل ابداع ينشأ من أيدي فنانها فتخرج الذراعان ورغم
أنها مهشمة - تشعرنا برقعة الفنان الذى جسد فى هذه الخامة الصعبة والكتل
الصماء - فالذراعين المجسدين بشكل أسطوانى معلوهم خطى الاكمام بسطحيهما
العالى مرسوم فوقهما خطوط وهى تحلى أكمام الجلباب تؤكدان حجم الكتلة فوق
الذراع - " وهى خطوط كثيرة موازية لطرف الكم ومتساوية المسافات بينها " وكأنه
خفيف الوزن ههنا ، ويؤكد هذا التنعيم الخطى على حواف الاكمام الذى يسرد
على التنعيم الخطى السوج فى جسم الباروكة للرأس وخاصة (الجديلتين) عند مفرد
الشعر النائم على جانبي الجبهة تؤكد مدخل آخر لمدى الرقة التى تلزم طبيعة
الفنان فى التعبير واطراء على هذه الخامة نوما من الغزل فى طبيعتها وكأنها
عجينة لينة تشكل بسلاسة جوهر علاقته الانسانية مع جوهر طبيعتها الصخرية .

• وفى نهاية الكسر على خط الذراعين ووسط البطن نشعر بأنه كان تشال جالس
فالمضلات البطنية تأخذ تشكيلاتها خروجاً للامام والذراعين تشكيلها امتدان السى
الامام ويؤكد هذا هذه الحواف عند الكسر فى الذراع بها أسطح أفقية متدة للامام
تشير الى بداية زبد الذراع الممتد للامام وسنودا على مضلات الفخذ الممتدان
أمامه والذنان كأننا يأخذان شكل جلسة القرفصاء لانه واضحاً تماماً أنه تشال جالس مثل
تشال الكاتب .

• فان الشكل عامة على وصفه هذا يعتبر قطعة فنية تمس أوتار العاطفة الانسانية
فلا بتسامة على الوجه ونظرة العينين التى بها ود لا متناهى ينبع من شخصية نهيلة
تنضح بكل مظاهر الحياة الانسانية الراقية فى شكلها المتكامل من الناحية الروحية
والمادية - يبد وأن اللحية الخارجة من نهاية مثلث الوجه عند الذقن وبشكلها
الأسطوانى الذى يطل ببرز يخرج للامام كان يرد على شىء مجسم أفقياً كان على الحجر

يمسك به هذا الشخص بيديه وان كان كتابا أو ورقة يردى ، وعند الملاحظة الدقيقة فى الشكل العام نجد التشال فى هذه الجلسة . . . وشكلها المتماثل عدم تماثل دقيق فى التنفيذ - فشلا الكتفين بحجم استدارتهما مختلفة ، وحجم الخطوط الزخرفية على أطراف الأكتاف غير متساوية وهذا واضحا تماما وكأنه مقصودا وتحدد عضلات الكتف والبطن والذراع جهة يسارنا أعلى قليلا جدا من عضلة الكتف والبطن والقراع جهة يميننا وكان أوجد الفنان متعدد حركة خفية فى جسم هذا الشخص ربما لأن وضع يديه الممسك بالكتاب - بالشئ الذى بيده والذى ليس محدد لنا - كان مختلفين فأخلفا معهما ميزان حركة الجسم - عند تدقيق الملاحظة فيه - أو تعدد ذلك الفنان لجعل الحركة تتبع من التشال من جوف السكون الرزين كما بيده ومن الكتلة الثابتة لان فى الدولة الحديثة كان الفنان فى طريقه للتحرر من القيود والتقاليد الغنية التى كانت ثابتة من عهد الدولة القديمة - وبرز شخصية الفردية فى التعبير فاكسبت الفنون فى ذلك العهد العناية بالحركة على وجه الأخص.

• ومن الناحية التشكيلية نجد الايقاع للبروزات فى الشكل تتنغم حسب وظيفة كل منها فالذقن مع نهايات الباروكة المدببة وبرز الصدر الغير حاد كان يرد بالطبع عليه بروزات قبضات الرجل المسكة بالكتاب - فهذا الوجه تشيع فيه تعبيرية روحية قوية لانه يحمل صفات مستترة يحرص عليها الفنان (الفنان الرسمى) الى الملك ابن الاله .

• فان الفن فى الحضارة المصرية يخضع للسيادة الروحية الدينية المتشعبة فى الملك صورة الاله أو ابن الاله وطبقة الكهان - وأفراد الأسرة الحاكمة - فهو بطبيعة الحال فن طبقي - أى فن الملك والنبلاء والكهنة - " الفن الدينى والرسمى " والفنانون أصل نشأتهم وخبرتهم تلقوها تحت تعاليم وتقاليد فنيهم صارمة تسودها روح عقائدية موروثة فكان يحتضنها فكر وروح كهنوتى فى تدريبها وأعداد عريق فى الامور الفنية التى تخص الدنيا والدين والآخرة ترهت ونمت فسي كيانه - فكل خط وحركة له دلالة وله معناه بشكل محدد فالفنان الذى يصيغ تشال

الملك ابن الاله هو الفنان الذى يمثل تجسيد أفراد هذه الطبقة . . فهو السذى
كان يعمل تماثيل الامراء وكبار الموظفين والكهنة . . بالتزام شديد .

• بل لأن الفنان هو موظف مدى الحياة لخدمة الفن الذى يقربه من الالهة
لأنه يشارك بكل عقيدته ووجدانه فى عمل تماثيلهم البديلة عن شخصهم فى المعابد
وتخليدهم من خلال هذه التماثيل وتعظيمهم عن طريقها حتى تعود الروح اليها فى
الحياة الاخرى . . فلا يوجد فن شعبى تبقى لنا بنفس الدرجة التى نراها للطبقة
الحاكمة - حيث مواصفات القوة والخلود تتوفر لهما فان وجد فن شعبى وهذا
محتسا لشعب أحب الفن ويتلقى عقيدته من خلاله فلم يكن يصنع من المواد الشديدة
الصلابة التى تغالب الزمن .

• عودة الى الوجه ذو الابتسامة الهادئة الدائمة فنجد الأنف ربما كانت
موصلة أثناء صنع التماثل لقصور فى حجم القطعة الحجرية أو تكون بترت ورمست فى عهد
الفراشة ذاته .

• فهو لا البشر الذين عرفوا أن ينحتوا تماثيلهم فى خامات صلبة لا بد وأنهم
استطاعوا أن يلمصوا بمواد صلبة أيضا توصلوا لمعرفةها .

• فلا يوجد ما يشير نحتيا انها كانت من أصل الوجه وأيضا لا يوجد آثار
لثقب توضع فيها خوابير صغيرة لتصل بين الأنف المضاف والوجه ، وبدل ذلك على
أنه كان أسلوب اللصق فى طريقة وصلها بالوجه - وقطعا مادة اللصق مادة قديمة
تناسب قوة وصلابة الحجر الجرانيتى النارى .

• وان سقوط الأنف عن طريق محاولة بتر وتحطيم متعمدة تقريبا وهذا لتهدئة
حواف جسم الأنف المكمل لها والمتصلة بالوجه بعد حدود اللصق عليه فمكان الأنف
بالحواف المكسورة المحيطة بها فى جسم الوجه يدل على أن الأنف كانت ملتصقة
بمكانها بلصق من مادة قوية جدا وأثناء التمشم الذى طرأ عليها خرجت الأنف من

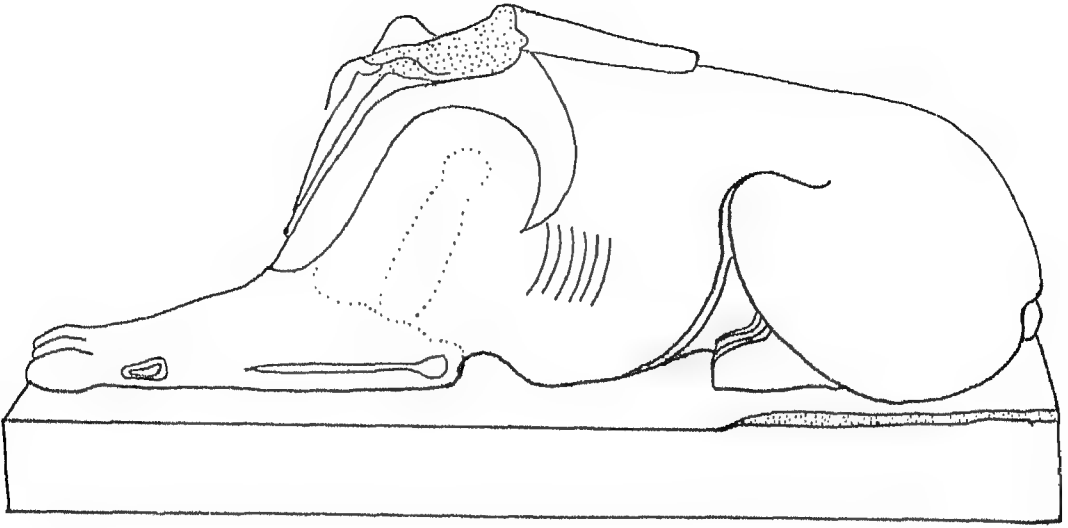
مكانها آخذة معها شظايا من حواف الوجه حولها وهذه المحاولة في تهشيمها لم تكن أثناء الثقلبات والثورات الدينية وخاصة في عهد اخناتون - لأنه ترك كل شئ خلفه وراح يبني مدينته أخيتأتون بمعنى أفق آتون أى أفق الشمس هكذا بعكس ما حدث بعد انتهاء فترة حكم اخناتون فقد لقت كل مخلفات عصره اباداة كاملة وتحطيم شامل ولكن في عهد البطالمة عندما انكبوا على احضار تماثيل كثيرة من تماثيل الملوك الفراعنة والامراء (بما يمثلوا من الوهية وعقيدة دينية) وتماثيل الالهة والكهنة - تقربا الى الشعب المصرى والى مشاعره العميقة .

٥ فلابد وأن هذا التمثال كان في حالته السليمة والكاملة أثناء احضاره الى الاسكندرية . . وأن وجود الذقن الممتدة والمتدلية أمام الصدر هى اما دلالة بأنه شخصية كاهن أو رجل ذو مكانق هامة وخاصة فى الدولة - فهذا التهشيم والتحطيم طرأ على التمثال من قبل الثورات الدينية اما الثورات المسيحية ضد الوثنيين وتماثيلهم وأما بصورة قريبة أكثر ومؤكد على أيدي الوثبات الدينية الاسلامة بعد فتح عمروا بن العاص لمصر - لهدم كل آثار للعقائد الوثنية وتهشيم معالمها أسوة بتعاليم الدين الاسلامى فى القضاء تماما على أى شكل من أشكال الوثنية وذلك من وجهة نظر دينية بحتة ومقومة لبد * مجتمع جديد .

٥ وبعيدا عن الدوافع الدينية واللاهيات الخاصة بها فى التاريخ - نستطيع أن نقول أن هذا الجزء المتبقى من التمثال لا يقد قيمته الفنية - فالقيم الفنية الرفيعة - وخاصة المجردة من أى أهداف خاصة أو حيث يهدو ذلك لنا الان - هى التى تعيش وتفرض نفسها كبصم للوجود الانسانى المتميز فى زمن ما وهلى أرض مصر خاصة .

وهذا ما يحمله لنا التاريخ من آثار المصريين - "حيث الفن والحضارة" - الجمال والفن الرفيع يشع كاشعة الشمس على العالم كله .

ف . م



الغز

الصامت

اللفز الصامت :

تمثال من البارزيت الأسود لأبي الهول طوله ٠.٧٥ م ويبدو أن الرأس قد هشم في الماضي عمداً والتمثال قد نحت بدقة تلغت الانتباه ، وقد اكتشف هذا التمثال في أساسات منزل أديب بخارج شريف بالا سكندرية وهو يرجع للمعصر البطلمي ولقد كان أبو الهول في مصر الغارقة (تمثال برأس آدمي فوق جسد حيواني) بمثابة القوة الملكية يسحق العصاة دائماً بلا رحمة ويحمي الاختيار ومن دراسسة ملامح الوجه يتضح أنه إنما يمثل الملك أو اله الشمس .

• وأشهر تماثيل أبي الهول على الإطلاق هو تمثال أبي الهول بالجيزة فلقبــه نحت من صخرة هائلة بأمر الفرع غفرع رابع ملوك الاسرة الرابعة ويتميز هذا التمثال بحجمه الأسطوري الهائل وهو يرس فوق رمال الصحراء كحارس لممرات الغرب حيث تختفي خلالها الشمس والموتى .

• وأقدم صور لأبي الهول على الأثار المصرية ليست تمثال الجيزة كما يتبادر الى الذهن بل هو نقش على لوح من الأردواز يرجع الى عصر ما قبل الأسرات موجود الآن بالمتحف البريطاني مثل عليه أبو الهول بجسد أسد ورأس صقر وقد زود بجناحين يبرزان من منتصف ظهره وقد تمهد هذان الجناحان على الظهر بواسطة حبال متقاطعة تمر من أسفل بطنه وقد صور أبو الهول هنا وهو ينقض فوق ظهر شمر .

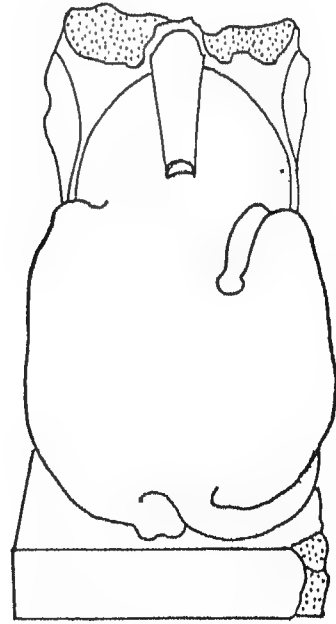
• وأثناء المعصر اليوناني الرياني بمصر نجد لدينا ثلاثة أنواع من تماثيل أبي الهول وأول تلك الأنواع هو ما يمثل أبا الهول التقليدي القديم والذي لم يتغير ملامحه المعروفة لدينا مثل عصر الدولة القديمة ، والنوع الثاني هو طراز أبو الهول الاغريقي الذي نشأ في بلاد اليونان والمثل بوجه انثى مجنحة عامرة وأهم أنواعه هي تلك التي تزعم نهايتي سوار ذهبي والنوع الاخر المصنوع من التراكوتا والموجود نماذج بهتمحف الاسكندرية ، والنوع الثالث وهو أبو الهول الهجين الذي يجمع فسي ملامحه بين كل من خصائص أبي الهول المصري والاغريقي في آن واحد ، حيث نشاهد

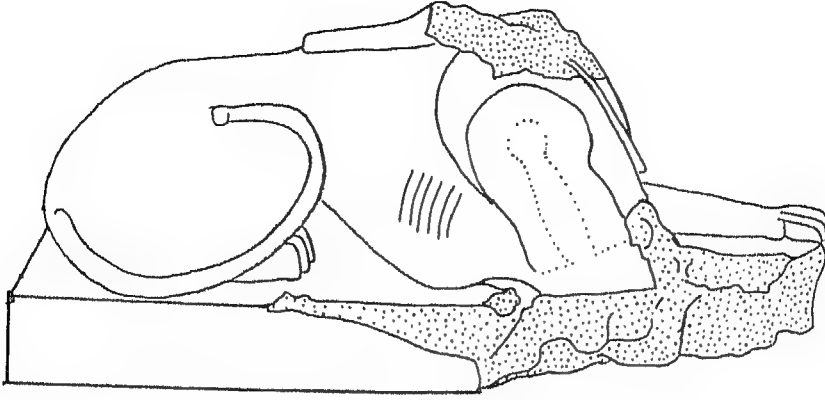
لباس الرأس وهو تاج (نمس) مصرية خالصة ولكن أسلوب اخراج الوجه والمخالب
المتقاطعة افريقية تماما ولدينا بالمتحف نماذج له .

• ويلاحظ عامة أن أبو الهول المصري كان يمثل دائما بوجه ذكر أما أبو الهول
اليوناني فقد كان يمثل بوجه امرأة ذات طبيعة طلسمية وكما يبدو في أسطورة
أديب الشهيرة ويلاحظ أنه غالبا ما كان يحدث خلط بين أسطورة أبي الهول المصري
وأبي الهول الاغريقي هذا . واللفظ الاغريقي لأبي الهول هو اسفنكس ويطلق هيرودوت
على تماثيل أبي الهول المصرية... Andro Sphinx . أى ذكر أبي الهول وهى
غالبا لاسود تحمل وجهها لفرعون مصر كما ذكرنا .

١ . ع

• التمثال مسجل بالمتحف اليوناني الروماني بالاسكندرية تحت رقم ٣٥٥
ومعروض بالصالة رقم ١٣ .





التحليل الفني :

نشأنا فوجدناه التاريخ - " موجودا أسطوريا خارقا لوجداننا " .

• قطعة فنية تنقلنا فورا من ذاكرتنا وثقافتنا الى الباطن البعيد وتحاكى وجداننا الأسطوري المتأصل فى أعماقنا - ولم نتساءل الى أنفُسنا بالرفض أو القبول لأنه مستترج هنا فى اللاهوى ويصل الى حد الإعجاز الفنى " البساطة التأنيّة من شدة التعقيد " وكأن الطبيعة بدأت بهذا الشئ " المألوف لدينا هو أبوالهول فى ضمير الانسان المصرى يتربع سماء الوجدانية رأس انسان على جسم حيوان قوى يأخذ تكوين لتجسيم مستعرض راىض على قاعدة مستطيلة وقد دمجت حلوله التشكيلية بركة فتسلخ منها المادة الثقيلة ويتبقى لنا الاشعاع الوجدانى الحضارى للمصرى القديم .

• فما أمتع من أن يتأمل الفنان الحيوان وهند تقليده الى عمل فنى وارتباط رؤيته الفنية بعقيدة ورموز خاصة تتحول الرومية العادية الى رؤية خاصة وعجيبة من ابتكاره يستمد حلولها التشكيلية من شكل الطبيعة الظاهرى فتتطور على يديه وكأنه ينقب عبر الجوهر الكامن بداخلها فيرتقى بها وبه واختمار التجربة لديه

خلال العصور متحررا من قيود المحاكاة والالتزام .

• يطالعنا هذا الوجه الانسانى للملك أو الاله ذو الاهتمام الهادئة السبتي تتضمن طمأنينة وسعادة واستقرار سريديا .. من النظرة المعبرة عن الانهاثية النافذة الى الخلود والحياة الاخرى عبر الافق الكونى .

• والنموذج موضوع الحديث الآن قد فعل به الزمن كثيرا فتنبعث فيه آثار القدام وخاصة الكسور التى ربما لم تكن غفوية بل متعددة .. فهو بدون رأس ولكن أجدر بنا أن نشير اليها بل لا ننساها لانها ذات أهمية كبيرة وخاصة لما تتضمنه من فلسفة فنية وعقائدية عند المصريين القدماء

• النظرة من الامام .. تتصاعد رؤيتنا بدءا من أطراف الباروكة على المصدر لا حتواها كاملة فى أهميتها بشعور يتسم بالمهابة والعظمة وهذا الدمع لخطوط الباروكة بالجسم بخطوط حساسة ونقالات تصل الى الشفافية وتكاد تتجمع خطوطها فى جسم أسطوانى يستقيم على ظهر أبى الهول ويمد حلا تشكيليا يخدم التكوين عاملة فريد طيبه على الجانب للخلف قليلا

التجسيم الدائرى لركبتى أبى الهول فى حنكة تشكيلية هندسية :

• وينشق من زاوية الركبة مع الجسم سطح مدروس هو أصلا خط البطن فى تشكيل فنى يعبر عن ذكاء الفنان وقدرته على اضافة الرخاوة للمادة الصلبة .. فيشعرنا بطراوة الجسم .. فيرفعنا من على القاعدة ليسحب النظر الى التفصيل الموجز لمعظم الصدر والتفاصيل التى على الكتفين بشكل زخرفى لا يبعد عن التشريح الطبيعى .

• ويمتد هذا الخط منغما حتى ينتهى مع الخط المحدد لتجسيم الزند فى الجزء الامامى متدا حتى الأصابع الامامية .. وتشدنا أكثر الجهة اليمنى لآبى الهول حيث ينشأ تفاعل فى غاية التعبير عن الاحساس بجسم أبى الهول (الأسد) حين يقطع الذيل خط البطن ملتويا على الركبة فيعطينا خطا دائريا فيه ترديدا لخط الباروكة الدائرى من على الكتف فتظهر أصابع القدم الخلفية تلتحم بالجسم فى دف ..

ومن جهة أخرى يقطع التماثل لجوانب التمثال فلا نشعرنا أثناء التفافنا حوله بالملل -
بل نجد هذا الجانب مختلفا في خطوطه عن الجانب الآخر فنشعر بالاستمرار في رغبة
التأمل .

● وعند الرؤية من الخلف - يطالعنا التجسيم للأرداف بمساحة أعظم - بحجمها
الدائري المستعرض على الخطوط الامامية للتكوين وكأنها منبسطة منه امتدادا للجسم
الاسطوانى الصغير فى نهاية الباروكة الممتد على الظهر .

● فالرؤية من الخلف تجمع الرأس من الخلف بالجسم الاسطوانى على الظهر -
بارتفاعات الركبتين على جانبي جسم الأرداف معا - نجد خط العمود الفقري محسوسا
كبروز من خلال حساب الضوء الواقع عليه وذلك بتقلبات حساسة تعطيه تجسيدا حادا من
خلال الضوء والظل . ممتدا له خط الذيل الملتوى على الجانب الايمن ونجد عضو
التذكير مشكلا من الخلف من الخلف بهذا التردد الغنى بالتجسيم الدائري لاشكال
الركبة ولنهاية الباروكة ونهاية الذيل - وبشكل متعبد فى ابرازه وعدم محاولته
اهماله أو تجنبه بحل يقتزن بحركة الذيل - وهذه لفة مقترنة بالفكر الاسطوى
والعنائدى .

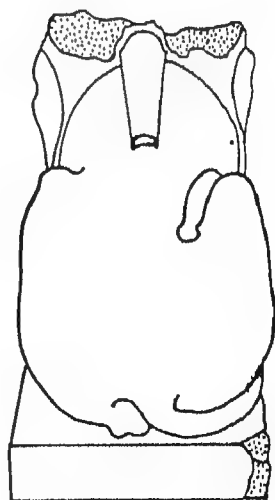
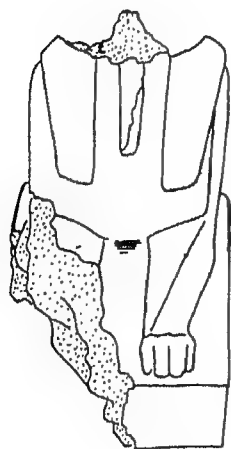
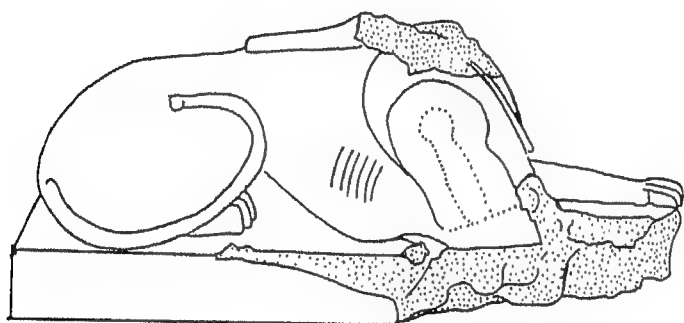
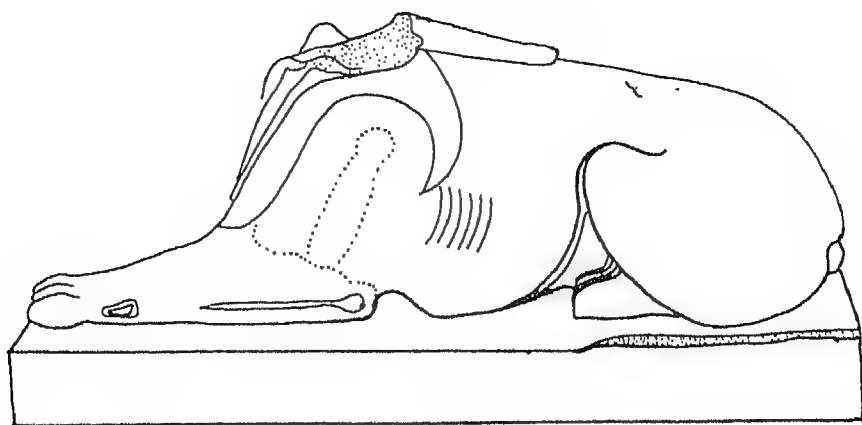
● وفى العودة للنظر من الامام - نجد المخالب والذراعين تخرج من أسفل
الوشاح الرقيق الذى على صدره والذى فوقه أطراف الباروكة من الامام مجسما -
خلال سطحين متوازيين عكسيين لشكل مثلثان - والخط الناتج عنهما والممتد
من نهاية طرف الوشاح وكأنه خط واحد منتهيا بالبنصر وهما فى غاية التبسيط الخاضع
للممكن والذكاء الانسانى .

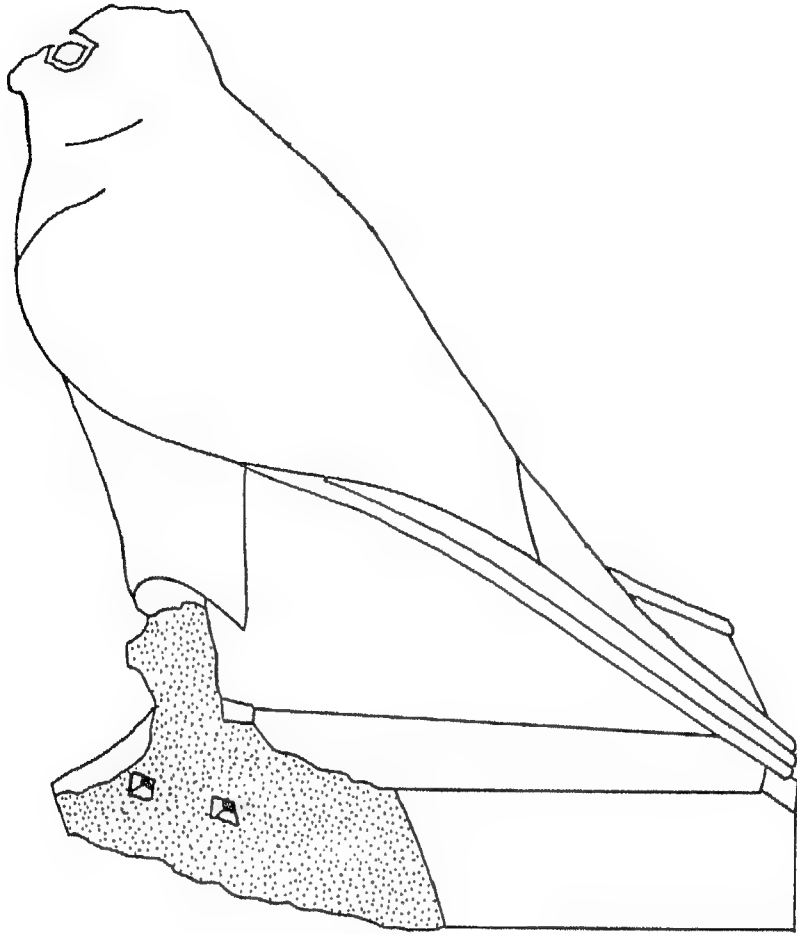
● ويعكس الرؤية من الخلف حيث تتجمع خطوط منظور أفقى لعناصر جسم أبى الهول
من أعلى نقطة الى أدناها بالتتالى فى منظور مضغوط يتجمع فى كادر مستطيل ضلعه
الاصفر يمثل القاعدة - فنجد من الامام وخاصة اذا اكتسبت الرأس فى الشكل - نرى
رؤية أمامية لا تظهر شيئا من خطوط التكوين من الخلف فنرى واجهة ذات هيبة .

• الذراعان الممتدان للامام يخرجان من أسفل الوشاح فوق الصدر ثم الباروكسة فوقه حتى تصل الى أعلى خط في أفق الرومية وتحيط الوجه كواجهة المعهد ذا الصرحية والجلال والعظمة والمهابة .

• وكان الفنان تحكمه نظريته تكونت من خلال خبرته الحضارية العريقة - نظريته كونية واقعية - تحكمها حسابات رياضية في توزيع الاجسام الاسطوانية والدائرية والمسطحة المستقيمة ، والربط بينهما بالخطوط المدروسة - تحركها الروح السليطة في كيان الانسان المصرى الى التفوق والابداع - هي الوجود الفعلى بداخله تجعله يصيغ روميته من جديد بهذه الاوصاف التى لا تقف عند حدود الطبيعىة ومظاهرها القاسية المعتادة .

ف - م





العقرب

الصقر :

تمثال لصقر كبير بدون رأس ، ونحوت من مادة البازلت الأسود وقد فقد جزء من الرأس وأجزاء مختلفة من القاعدة والسيقان والأجنحة والذيل نتيجة لأعمال عنف من موقع العثور على تمثال العجل أبيس وكذلك تمثال الموظف المصري القديم (شكل) ويلاحظ أن مادة تمثال الصقر هي نفس مادة تمثال العجل أبيس غير أن تمثال الصقر يفوق تمثال العجل من الوجهة الفنية. ويلاحظ وجود ثقبين في الجزء الباقي من قاعدة تمثال الصقر ، يشير وجودهما إلى حدوث أعمال ترميم قديمة بالتمثال وكما هو بالنسبة لتمثال الموظف المصري (ترميم الأنف عدة مرات) وقد يوحي هذا بأن الآثار التي تم تحطيمها قديما بمعبد السرابيوم قد تعرضت لمحاولات إصلاحها وترميمها .

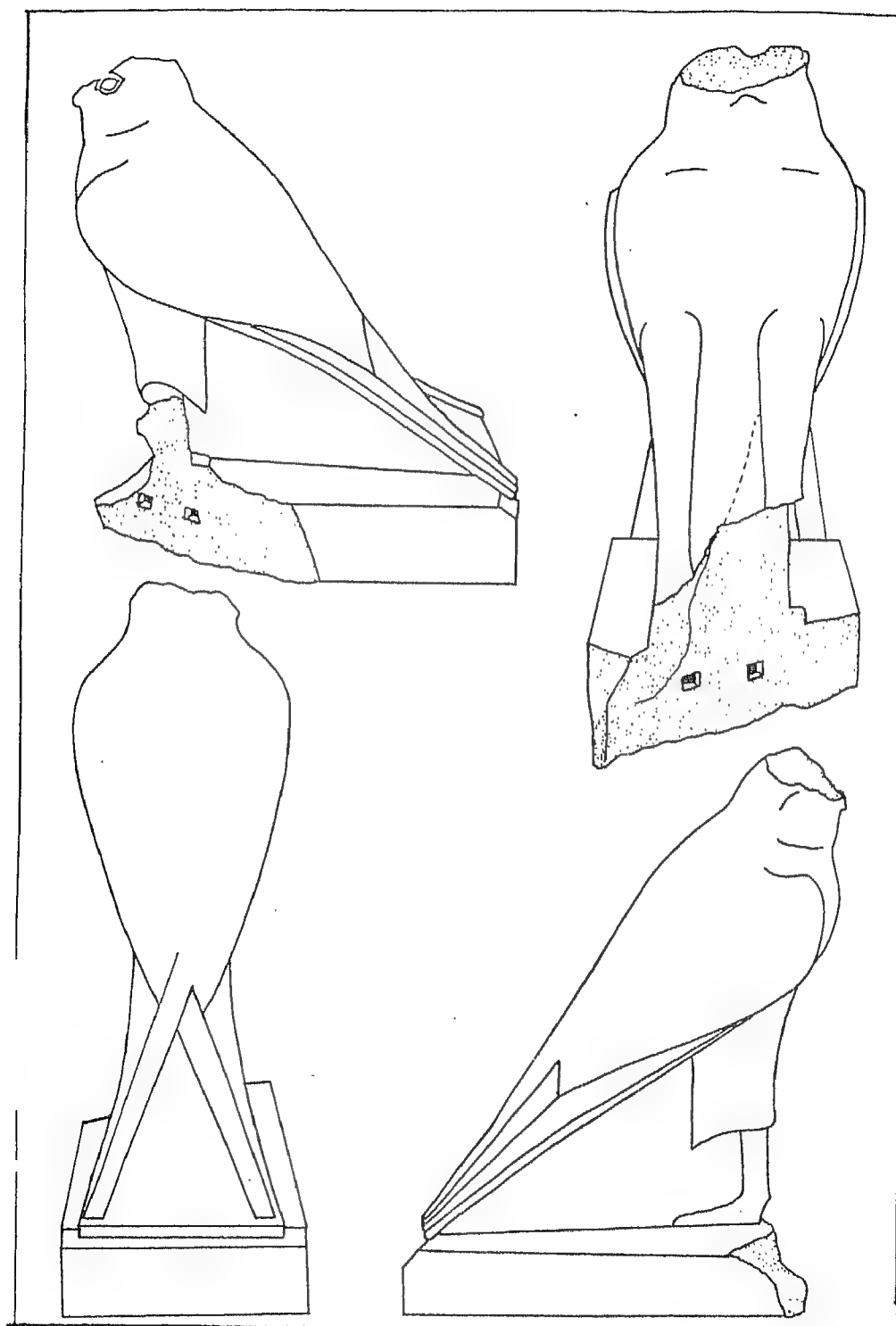
• ويذكر محمود الفلكي إلى أن الباحثين عن الأحجار في الموقع ذكروا لـ أنه قد عثروا على عدد كبير من تماثيل الطيور ضمن تماثيل حيوانات أخرى فـ في الموقع ، فضلا عن أنه هو نفسه قد اكتشف صقرا من الجرانيت يعملو رأسه التاج المزوج .

• وتمثال الصقر هذا للمعبود المصري القديم " حورس " الذي يعنى اسمه (البعيد) لأنه تجسيدا لاله الشمس ، طبقا للفكر المصري القديم ، والله الشمس يطل على الالهة أجمعين ولا يطل عليه أحد ولذا أطلق عليه هذا اللفظ (الشاعر ذو المغزى العميق) (البعيد) .

• والموطن الأصلي لحورس يقع بدلتا النيل وأقدم معابده بنيت في (بحدت) مركز منهور الحالي ، وكانت له مدينة أخرى بصرا العليا وهي مركز أدفو الحالي حيث يوجد أشهر معابده الآن وأكثر معابد مصر اكتسالا وهو يرجع للمعبد الاغريقي (حيث بنى في فترات متقطعة في الفترة ما بين ٢٣٧ - ٥٧ ق.م) ويوجد باللاهوت المصري القديم العديد من الآلهة تمثلت بالمعبود حورس وتسمت باسمه غير أن حورس بن ايزيس وأوزيريس ، الابن الذي فقد أباه ، والذي استترد عرش أوزيريس الشهيد ، وتجسد في فراغة مصر طوال التاريخ المصري هو أكثر

• معروض بالمتحف اليوناني الروماني بمساحة رقم ١١ وسجل برقم ٣٤٨ .

الآلهة السماء بحورس ألفة لدينا وهو حورس الذى ورد فى أسطورة امزيسس،
وأوزيريس التى كان بلوتارخ Plutarch المؤرخ اليونانى الينا ، فى الوقت
الذى أختزلتها النصوص المصرية اللغوية القديمة على جدران وحواشى الاهرامات
واللوحات الجنائزية وأسطح التوابيت وصحائف الهرى .



الصقر :

التحليل الفني :

يعتبر هذا الصقر قطعة فنية فائقة الجمال فى حلوله التشكيلية يُشق من بين أيدي وفكر ووجدان الفنان المصرى الفرعونى - فهو من الوهلة الأولى يقول " أنا مصر الفرعونية " وحلوله التى تميل بشكل عام الى الحلول الهندسية ذات الرؤية الرياضية الرياضية المتقنة فى اختزالاتها ومخارجها على جسم الكتلة - فالفنان الذى أدمج الخط الحاد مع السطح الدائر فى يسر والأسطح المنبسطة مع الأسطح الدائرية ، وتشكيل الخطوط من القاعدة مع الجزء الأكبر الخلفى للذيل بمسطحات وخطوط صريحة فى علاقات رياضية بشكل مدهش فيتناولها فى صعودها فى اتجاه جسم الصقر الدائرى - إنما قد خلف لنا الفنان الفرعونى تجسيم بسيط منضبطا بحسابات واعتبارات هى فى الأصل معقدة فى حقيقتها وحركتها . وهذا تفوق فنى وذلك لان الفنان وصل فى تحليل عناصر الطبيعة الى هذه الرؤية التى هى خلاصة لثقافة وخبرة وعقيدة وظيفية - ولا يجب أن نفعل خامسة الجرانيت الأسود ذو النقط البيضاء والحمراء ، هذه الخامسة القاسية فى معاملتها . . والفنان المصرى يتعامل مع هذه الخامسة فان لها دخل فى ثقافة الفنان المصرى من طول الخبرة والتعامل بقوانين متجددة دائما .

• الجسم كله ملتصق بالقاعدة بدون فتحات وخارجا منها بشكل رياضى راسع بأشكال متنوعة الاستدارة ومسطحات مستطيلة الشكل .

• وعامة الشكل يميل الى الاستطالة ، فالرأس النصف دائرة المتوجه للجسم البياضى من أعلى ثم الذيل الذى يخرج منه عن طريق مسطحات مستطيلة بخطوط مركبة تتألف منها أشكال مثلثة وخطوط طولية - فهذه الاجزاء الثلاثة المتولدة من بعضها تأخذ خطأ مائلا - أعلى قمته الرأس ونهايته الذيل - أما من الجنب فالشكل

عبارة عن مثلث قائم الزاوية ضلعه الاكبر هو أيضا ذلك الخط البادى من الرأس مارا بالجسم منتهيا بالذيل .

• وحللت مسطحات الجسم فنيا بحدس يحمل معانى العبقرية فى دمج الحريسة فى الفضاء والارتباط بالأرض .

• فالجسم الثقيل من الامام خاصة ووضع الريشتين للذيل المنتهى على سطح مائل لحافة القاعدة يعطى احساسا بخفة الطائر فى وقفته وان الريشتين مفتاح الرمزية للطائر من الخلف وكأنه يقف لحظة بداية الهبوط بعد جولة طيرانه .

• فهذه النهاية للقاعدة المستطيلة التى حافتها مشطوفة بدرجة تلى نهايصة الذيل كسطح صغير محسوس أى حرك الفنان فكرة الوقوف وأراد أن يجعلنا نشعر فى الرواية من الخلف بأن الطائر ليس مقيدا بالقاعدة بل على أهبة الحركة من فوقها وهذا الشطف للزاوية الحادة يؤكّد الاحساس بالتدرج الصاعد من الذيل الى الجسم ثم الى القمة وهى الرأس أعلى منطقة فى الشمال .

• ومرة أخرى فهذا الذيل ليس فقط اشارة الى التمهيد لعصر الفضاء كـفكر وخيال بل تمهيد لحلول تشكيلية فنية ودلالات مادية وثقافية - فبعد حوالى ثلاث آلاف سنة أطلق الانسان أجسام ثقيلة الى الفضاء وتأثرت بهذه الحلول التى أدهشت العالم فى القرون الاخيرة - بل هذه الحلول تشير الدهشة والاعجاب من كيف توصل لها الفنان المصرى فى القدم - فانها لم تنزل طهمة للانسان المعاصر - وهى فكرة أطلت منذ ثلاثة آلاف سنة متعددة المحاولات البدائية المعروفة مرة واحدة الى التلميح لجسم الصاروخ والطائرة .

• والشموخ والصرحية الذى يحدده خطوط التكوين من الامام ومعنى الابهام والعظمة المحملان على تشكيلين للارجل وكأنهم عمودين فى واجهة معبد . فالساقان العموديتان المدرجتان بمنطقة الصدر الدائرية ثم الرأس المقببة فوق هذه المنطقة آخذاً به التشكيل عامة شكل معمارى .

• وهذا الصقر وهو رمز دينى فاختلاط الحلول الراحائية الخاصة بالعمارة الدينية فى تجسيمه واللى تشجع عليها طبيعة الجسم عند الطائر - الساقين والصدر من الامام ليس عفوا - بل جاءت عن فكرة متكاملة المعنى والشكل .

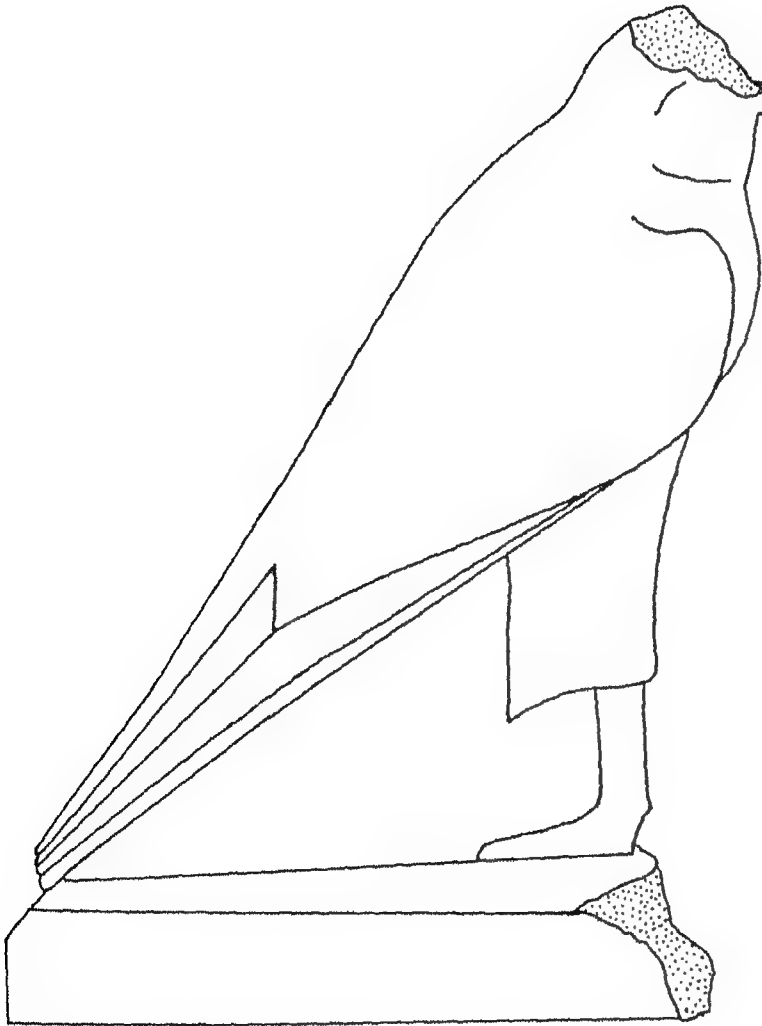
• فالمعقل الرياضى عند الفنان يخضع لنظرية غاية فى التعقيد الذى يتم منه التبسيط الشديد - والمساحتين على جانبيه صدر التمثال من الامام وهما سمك الجناحين المضمومين للثان تشبهان شريطين رفيعين ويتمحان للصدر أن يطول بسيادة كاملة فى التشكيل وهذين الشريطين يؤكدان ذلك ولا يأخذان سمك يوتر على جسم الطائر من الامام وخطوطهما الخارجية تنحصر فتتوارى خلف الساقين حتى ينحصرا فى الرومية وكأنهما اتصلا فى خلفية الرومية فى الوسط عن طريق الخطين الجانبيين للذيل وان كانا غير مرتبطين ببعض وهنا عبقرية لفكر رياضى وكأنه الالهام لجسم الصاروخ الذى نعرفه . فالتناسق الرائع فى قوانين العرضيات والطوليات مثل ما نرى بواجهة القاعدة مع الثلاث مساحات الطولية للساقين وما بينهما المدرجتان فى جسم الصدر باستعراضه البارز مع خطى الجناحين اللذين يشبهان قوسين ، يضمن شيئا خاصا - وخروج الرأس وان كان هنا مضمنا فهو شكل كان نصف دائرة مقبى فوق الصدر وكان المضمون يضمه أقواس فتأخذ رمزية التشكيل لها معنى ودلالات فى عالم الفن التشكيلى مرتبطة بالطبع بعالم الوجدان العقائدى - تعطى التحديد وتوجه الرومية وتعمقها فى نقطة أو مساحة يريد بها الفنان تنفيذ السى التعامل مع الشاعر العميقة الغير مترجمة لغويا وانما فى باطننا وكأن لغة لا تدور ، مفهوم ومحموسة ولا تدور .

• والأعين وهى فجوة كان يشكل حولها جفنا رقيقا يضم جسم العين الذى كان من حجر كريم أى العين مطعمة وفقد بالطبع .

• الشقين الموجودين فى جوف القاعدة كانا مكانين لخابورين يصلان بين جزأ آخر لصق به ربما كان حجم الكتلة غير كافيا به ، دلالة هذا أن حجم القطعة

غير كافيا لحجم التمثال فأستعين النقص فيها باضافة قطعة أخرى لتكمل الشكل المطلوب. أو جرت محاولات لتحطيم التمثال أثناء الثورة الدينية الجديسة لا غنائون وبعد موته وطمس دينه وموادة تعدد الالهة مرة أخرى كانت محاولسة اعادة الجزء المكسور أو المفقود مرة أخرى - وهذه طرق وصل الازياء الحجرية تستعمل حتى اليوم .

ف . م





الاسكندر

رأس الاسكندر الأكبر

● رأس صغير نادر للاسكندر الأكبر من المرمر الأبيض الخشن الجبهيات ، وتعاني خصلات شعر مقدم الرأس ، وكذا الوجنة اليسرى من تلف شديد حدث على مرور الزمن .

● والآنف والنصف الأعلى Biatl للجسم مرمان وتعد هذه الرأس نسخة من أصل ممتاز في كل من الصنعة والموضوع فهي تشال العاهل المقدوني القديم ، وطى نقيض العديد من تماثيله التي عثر عليها ، بوجه ينطق بمظاهر قوة الارادة - والنشاط والحدة ، ويعيون فاحصة مدققة عميقة النظرات وفم دقيق وشفاة ممتلئة .

وتتنمى هذه الرأس من الوجهة الفنية على الأرجح ، الى مدرسة النحت الاسكندري في العصر الروماني .

●● رأس من الرخام الأبيض للاسكندر الأكبر عثر عليه في أعماق مياه خليج أبى قير بين حطام غارقة من الرخام والجرانيت الأحمر والتشال يعد من نتاج مدرسة الاسكندرية الفنية في العصر اليوناني الروماني وقد نحت بالأسلوب المعروف بالاصطلاح الايطالى ... sfomato وهو يعبر عن الخواص الفنية التي امتازت بها مدرسة الاسكندرية الفنية في فن النحت في ذلك العصر وهو أسلوب في فن النحت يصور الأجزاء البارزة في الوجه كعظام الخدين والعينين والجفون بحيث تبدو غير مؤكدة وضبابية قليلا وكأننا نشاهدها من خلال لوح زجاجي معتم ويعد هذا الأسلوب في فن النحت من ابداعات الفنان الاسكندري الذى انصهر في بوتقة الفنون الرفيعة للعالم القديم بأجمعه وأتيحت له الفرصة في النهاية للتعبير القوى والا بداع المتميز الذى أحال من مدرسة الاسكندرية الفنية جزءا مشوقا من تراث الفن العالمى في النهاية ولامح التشال تبدو متأثرة بفعل مياه البحر .



••

التحليل الفني :

تبدو هذه القطعة من حجر الرخام والتي تعكس بصمات أنامل فنان من العصر اليوناني وقد فعل الزمن بها الى درجة الطمس بأصابعه المائبة بكونها كانت مدفونة في أعماق البحر حيث الرمال ذات الحبيبات الحادة تآكل في أثناء حركتها الملامح المميزة لهذه القطعة التي حملت لواء العظمة لشخصية الاسكندر الاكبر . وهنا فيما نرى فضون بطن الحجر تتلوى وتتشكل وتشعرنا بالحياة الدائمة حتى بعد ضياع صفة التشخيص فتصبح كتلة الحجر وكأنها توضح أنه قد ثبت فيها نور من هذا النور في كيان

•• ارتفاع الرأس حوالي قدم . رقم التسجيل ٢٣٨٤٨ ويشار اليه بنقطتين

البشر لأنها آثار تنتمي الى البشر وقد خرجت عن أصلها النوراني وهو الفن السـي
أصلها الجيولوجي أى الطبيعى .

وحالة الوجه تدل على أن هذه القطعة طمست من وجهها على سطح الرمسـال
حيث كانت ملقاة على الوجه فقد أصبح متأكلا فذهب بروز الذقن وحجم الصدغين للامسـام
وتحولت نظرة العيون الى الشكل الحالم وأخذ الغم ابتسامة مقتضبة وكأنه يحوى شيئا
فى نفسه .

ولكن خصلات الشعر قاومت بعض المقاومة لفعل المياه والرمال فأخذ الشكل عامة
رومية مطموسة التفاصيل بالمسطحات والخطوط الخارجية فبدت وكأنها مطموسة والرومية
العامة لها وللمسطحات الوجه وللخطوط الخارجية اللولبية المتحركة تعكس روح الغلو
(عدم وضوح الرومية أى التفاصيل غير محددة ومندمجة بعض الشيء فى خطوطها . كما
للصورة ، الفوتوغرافية المهزوزة) .

● تبدو خامسة هذا التمثال من الرخام الأبيض وتبدو غير نقيّة لان الحبيبات
خشنة يبدو فيها آثار الترسبات التى تميز الحجر الجيرى .

وهذا التمثال - حجم الرأس الحقيقية (بدون الاضافة الترميمية لمنطقة الصدر)
لا يزيد عن ٥ سم تقريبا . " وسجل بالمتحف بارتفاع ١١ سم بعد الترميم "

وعندما يرى فى الخزانة الزجاجية حيث تكون رؤيتها له من مستوى منظور منخفض
أى من أسفل تسقط علينا ملامح الهيبة والعظمة للشخصية والا حساس بهراة المـثال
الذى صاغه حيث نرى المنظور للفتة الرأس على درجة من التوازن والايحاء بالقوة كما نراه
تماما فى تمثال بحجم كبير وان سمة القدم الهادية عليه جليا على السطح وآثارها على
الانف وعلى خصلات الشعر المتأكلة التى تركت آثارا طبغية مدبوغة أحيانا ومحددة
أحيانا وهذا التآكل لها هو كشف من خشونة فى خامسة تردد لنظرة الاسكندر ذات -
البأس والعناد الذى يبدو من انغلاق شفتاه العصبى (الذى يعكس حالة نفسية
متأججة بالطاقة والا صرار .

- التمثال عثر عليه بالاسكندرية ، والارتفاع ١١ سم ورقم التسجيل ٣٤٠٢ ،
معروضة بالمالة رقم (١٦) بالمتحف اليونانى الرومانى / ويشار اليه بنقطة -

« وهذا يبدو مؤكداً فإن انتفاخ الذقن قليلاً غير المعتاد بسبب أوتار العضلات المشدودة وخاصة وأننا نراه من مستوى منخفض يسقط علينا رد فعل هذه النظرة السنتي تنظر للامام بميل جانبي وتتغذى للخارج فتتجه لأعلى قليلاً وهذا الميزان السنتي وضحهنا مسبقاً في تحليل لرأس الملكة برنيكي الذي توضع على أساسه المحاور الأساسية للوجه وهو الخط الأفقي المقوس قليلاً ويشمل الحاجبان والعينان ثم الخط الرأسى البادى من أسفل الوجه ويشمل الذقن والغم ينتهيا بالانف ويأخذ شكل حرف (T) ويميل هذا الميزان ويمتدل تبعا لحركة الرأس .

وتوجد أيضا علامة مميزة تأخذ شكل خط أو حزة في الجبهة بشكل غائر يقسم الجبهة نصفين وتبرز منطقة أطلي الحاجبين Glabella وبذلك يتكرر الخط الأفقي كإتباع في الوجه فوق خط الحاجبين فهو التصرف الذى جاء عن حرص فى نقل الواقع وخاصة كعلامة خاصة ومميزة لشخصية كالا سكندر .

وقد يستشعر أن هذه الحزة على الجبهة دلالة للعبقرية فأستغل هذا فى العصر البطلمى ثم الرومانى بشكل شائع وخاصة وجوه الغلاسة والأدباء وبصورة تمييل الى المبالغة أكثر من الواقع وكأنها تقليد رمزى مبالغ فيه أحيانا فى بعض الاعمال الأخرى وخاصة بالعصر الرومانى .

والخصلتان من الشعر على الجبهة اللتان تميزان تسريحة شعر الاسكندر السنتي أصبحت فيما بعد نمط فنى أتبع فى العصر البطلمى والرومانى - فى مجال نحت الشعر - هاتان الخصلتان تنسدلان على الجبهة بمنصفها كأجنحة أسطورية متحركة وكأنهما قصد بها مفتاح الشخصية الجامحة وقد أخذتا هذا الوضع المنبعث من الحركة الحسرة الانفعالية للرأس بما تنطوى عليه رأس الملك الطموح والتي تحمل تألق العبقرية تسجل هذه اللحظة وكأنها وحى اللحظة أوحدت اللحظة وإن هذه المعالجة الفنية لخصلات الشعر المركبة على الفراغات فيما بينها هى وحى الفنان من طبيعة الشكل لشخصية الاسكندر وقد أصبحت أيضا فيما بعد تقليد فنى يسند الى عصره - وهذا ما جعلنى أؤكد أن هذه النسخة الفنية بما تشله من السمات البارزة للشخصية السنتي

بفيض منها جسموخ القوة والبأس وتأجج سمو الطاقة الانسانية المفلفة لكيانه ولروحـه البركانية - عظمة البشر - هى من وهى الحقيقة المؤثرة على الفنان وليست من وحى القصص أو النقل والتأثر من أثر فنى صنع فى زمن سابق .

والا لنتجت لنا نسخة باهتة لا تعكس لنا عمق شخصية الاسكندر مثلما تمكس هذه القطعة بصدق له التأثير المباشر الى نفوسنا بهذا القدر . خاصة بعد أن وصل بها الامر لهذه الحالة التى أخذت بالكثير منها .

وان ما عاشر فى زمن الاسكندر وزمن انتصاراته وروح شخصيته العبقريّة تظلل دولته وتظل فترة حكمه وصورة السائدة فى روح البشر بصفته المثل الاعلى للحاكم وصورة الاله يستطيع أن ينقل لنا ما نستشعره بكامل حواسنا الجمالية والانسانية وخاصة فى هذا الحجم الصغير للرأس لا يسكن أن يحتوى على سمات الاسكندر بهذه القوة الا بوحى مباشر من شخصه كأم واقع أمام الفنان الذى تهيمن عليه فكرة التجميل والا حساس بمظمة الامبراطور الموهله ، ذو الهيبة والحضور الشخصى القوي - وأنه اذا كانت هذه الرأس نقلا عن رأس أخرى للاسكندر لنتجت نسخة باهتة ضعيفة خاصة بعد آثار القدم التى راحت بالكثير من تفاصيلها لا تعكس لنا عمق شخصية الاسكندر كما تعكس هذه القطعة .

مقارنة بين هذه الرأس الصغيرة رقم (٣٤٠٢) وبين الرأس المنسوخة من أصل روماني منسوخ بالتالى من أصل لعصر الاسكندر - وهى من مادة الجص والموجودة فى المتحف اليونانى الرومانى بمكتب مدير المتحف حيث تكون واضحة تماما . وجهـة نظر المقارنة من حيث قوة انعكاس المضمون للشخصية وقوة التعبير عنها بشكل واضح بين الأصل وبين المأخوذ عن الأصل .

● استعمال المثقاب وخاصة فى هذا الحجم الصغير من التفاصيل لخصـلات الشعر يعطى فكرة عن الفنان أنه التزم بما تعطيه طبيعة التشكيل الطبيعى . لانه كان أجدر له أن يستعمل الازميل فقط فى تشكيلها حتى لا تتعرض الاجزاء الصغيرة الدقيقة

للشعر للكسر أو التشويه أو التلف أثناء العمل - لكن هذا يدل على حرص فى الالتزام بمحاكاة الطبيعة التى تميزت بها هيئة الاسكندر ، وخاصة فى أزهى عصور الانهيار الفنى عند الاغريق من عصر فيدياس وبوليكليتو حتى ما بعد عصر براكستيل .

• وهذه التركيبة المكثفة للشعر على الجانبين لم تفقد بعد الروح التى أراد أن يعبر الفنان بها عن الحقيقة رغم تعرضها للتشويه والنزول لئلا مسها المتعامل مع الطبيعة الخارجية فانها تعبر عن مدى الحركة التركيبية لها وهى الان على حالتها تأخذ نهايات خطية بشكل حلزوني يندمج على جانبيه الوجه بشكل رقيق وحساس وكأنها قصدت تشكيلها لو أسند هذا الشكل لفنان فى العصر الحديث يستلهم حلوله من وحى الآثار .

أما النظرة للعينين التى تأخذ شكل لفحة الى الجانب قليلا فهى تخترق مجاهل كونية لا تعلمها ذات "خلاف ذات الاسكندر وهى خالية من الانفعال اللحظى بقدر ما هى تبد ونظرة انفعالية - فهى تحمل معانى السرمدية التى يبد عليها التأشير بالنظرة الفنية للعينين فى الفن المصرى من حيث الاتجاه الثابت الخارق للمحذوبات فى الفن المصرى اتجاه الى الامام - أما عند الاسكندر اتجاه جانبي وان ذلك التصرف الفنى تتميز به فنون البطالمة بعد ذلك بما أخذت من صفة الهدوء والسرمدية لنظرة العين للتأثيل باتجاهها الجانبى بشكل عام بعيدة عن الانفعال الوقتى الدنيوى .

٥ وأن الاختلاف فى وجه الاسكندر أنها أى نظرة العين تنفذ من وجه بأخذ طابع حركى لا تجاه الرأس ككل وخاصة الوجه . وأيضاً التشكيل النحتى فى منطقة زاوية العين أخذت عمق قليلا لتبرز عظم الانف الاغريقى *Masione* كما أخذ الحاجبين حركة اقتضاب خفيفة جدا شعرها انها اقتضاب دائم وليس وقتى . وكذلك الفم أخذ حركة خفيفة وهذه صفات المحاكاة للطبيعة التى كانت تأخذ شكل هادىء للانفعالات الذاتى كما يتطور بعد ذلك فى العصور التالية ما سينتج عنه تباين فى عضلات الوجه الى درجة من التعقيد والتنافر المنحرف من الانفعال الشديد وخاصة فى العصر الرومانى .

ن ويعتبر هذا الاتزان فى الدمج بين الحركة الهادئة والنظرة الثابتة المستقرة فى اتجاه لا نهائى وان كان جانبى يعكس الفن المصرى حيث كان الاتجاه الى الامام للوجه والجسم ككل هو علامة التأثير بروح الحضارة المصرية والتأثر بالجوهر الغيبي الكامن فيها * وبشكل مؤكد هى الروح الباقية الكامنة التى بقيت من التأثير بالفن المصرى فى بداية عصر فن الاركايك وتطوره حتى عصر الاسكندر * فأصبحت كالدلائل التى تشير الى الصلة بالفن المصرى فى روح الحضارة الاغريقية - وخاصة وكما سيأتى فى المرحلة التالية مباشرة فى بداية عصر البطالمة وطواله الالتزام والميل بتقاليد الفنون المصرى فى نحت تماثيل الملوك البطلميون والالهة المشتركة بين المصريين والبطالمة * قبل الانسلاخ الحضارى وظهور السمات المميزة للفن السكندرى البطلمى بعد خلع التقاليد الفنية الفرعونية وارتداد^١ ثوب المحاكاة للطبيعة فى الفن الاغريقى بما يميز ذلك العصر البطلمى عن غيره من الفن الاغريقى فى اليونان فى ذلك الوقت ما يسمى بفن الاسكندرية .

ن نرى تجسيم الرأس من الخلف يأخذ خطا خارجيا صريحا مستديرا رغم وجسود خطوط تنعيم الشعر وكما نعرف نجدها شريط مربوط فىأخذ الشعر بخصلاته الحرة حول الرأس والوجه هالة * كالاكليل * من الخصلات ذى الحركة التى تشبه حركة موج البحر على أطراف الشط الذى يتسم بالهياج ، وعقدة الرباط للشريط من الخلف تتبدل متحدة ومنذ مجتمع خصلات الشعر المنسدلة خلف الرأس وهذا الخط الذى يحدد حجم جمجمة الرأس من الخلف مع اعتبار وجود سمك الشعر فى الرومية يشدنا قليلا الى تذكر لمحة تمر على خاطر سريعاً الى المقارنة بالنمط الفنى فى تشكيل جمجمة الرأس فى عصر تل العمارنة - أى عصر اخناتون - فهذا البروز الذى يبعدنا عن طبيعة الجمجمة الاوربية التى تتميز بالاستطالة قليلا وخاصة من الخلف وليسم بهذه الاستدارة البارزة كما فى الجمجمة الافرقية ومعنى أصبح شمال افريقيا أو كما بولغ فيها فى فن عصر اخناتون وهذه نهضة وجهت نظر أطرح فيها التساؤل أكثر من اليقين .

* أنظر فى صالة رقم (١٢) بالمتحف اليونانى الرومانى .

أما في الملمس للسطح لهذه الرأس وهو الملمس المتأثى بفعل آثار الزمن عليه حيث أنه لم يكن محفوظا في مكان يبعده عن التلف ويحتفظ له بشكله السليم فهنا الملمس وكما قلنا أنه يتمشى مع طبيعة نظرة الوجه لأنه يجعلنا نذكر الى أى حد كان المثاليون في العصر البطلمي والروماني يصقلون تماثيلهم الرخامية وليظهروا قدرة الخامة على التأنيق واللمعان بالنسبة المطلوبة.

ف نجد الاختلاف حيث أن الفنان وجد نفسه في طبيعة عصره المضيئة وخاصة الشمس في حالة تجليها في أفق السماء حتى غروبها بعد تمام رحلتها وجد الفنان الأشعة الضوئية الساطعة فكان لذلك السبب أى توفر الكم الكبير للضوء اختلاف درجة صقل التماثيل حيث أنه لم يجتجح الفنان الى الصقل الشديد كما يحدث في اليونان عند الاغريق وعند الرومان في الجزيرة اليونانية وإيطاليا - في بلادهم التي تفتقد نسبة ما الى الاضاءة الساطعة مثلما تتمتع به الطبيعة المصرية ، فكانوا يثقلون تماثيلهم حتى تصبح شديدة اللمعان كالمرايا لتعكس عليها أشعة الضوء المحدودة في أغلب فصول السنة لتضاعف فيها لتبدو واضحة لتجسيم ساطعة مضيئة في أماكنها الثابتة ولينكشف ما يطويه حجر الرخام من صفاء ونقاء وطهر يتسامى ويتحد مع الوجود الانساني بالكون .

أما الفنان في مصر فاكفى بقدر قليل من الصقل لأنه لم يعاني من محدودية الضوء الساقط عليها بل أراد أن يتجنب نسبة منه والا لهدت المادة الرخامية شفافة يخرقها الضوء الى الخلف .

فأقل نسبة تحفظ للسطح نعومته وتحفظ للخامة رونقها وأقل نسبة أيضا جنس الى التجسيم المستعمل فيه المثقاب لان الكثرة من ذلك ستؤدي الى عتامة الضوء فسوى جسم التمثال حيث تبد وجزءا مظلمة بالنسبة للجزء المعرض للضوء الساطع فيحدث تباين غير مريح - أى تبد وجزءا ميتا أو يبدو كالمخروق في الكتلة المتجانسة وخاصة حسمين يخرق مساحة كبيرة من المرمر أو الرخام الأبيض فيعده عيبا فنيا لانه لا يمكن أن ينسى الفنان طبيعة الخامة التي يشكل عليها موضوعه . وتتغلب منه موازين توزيع الضوء والظل

في خامسة الرخام هذه بالأخص .

هذه الموازين التي أدركها جيدا الفنان الفرعوني والتي تعتبر من أحدى أسرار عبقريته لم يحدث إطلاقا خرق تماثيله المصنوعة من خامات قائمة اللون كالبالزيت الأسود والجرانيت الرصاص والديوريت والشست حيث لم يجنح في تشكيله النحتي إلى الثقب والتفريغ الدائري الفائر العنيف ورغم ذلك نجد الاضاءة تسقط على تماثيله في وضوح وتنغم ورقة متناهية وحساسية مرهفة لانه كان يرصد الشمس فأدرج قوة وتأثير أشعتها على مدى رحلتها الكاملة في النهار - وعرف سر تفاطها مع الاشياء ومقاييس تغلغلها على سطح المادة الصلبة فكان يحاكيها في رقة وعذوبة فـسـوـق مسطحات تماثيله . بل وكانت هي الميزان الضابط لحركة أزميل الفنان على المادة - بل عرف أن يستفيد من وقعها فوق الخامات القائمة وجعل منها أيضا ميزانا يقيس به درجة جودة الصنعة حين تسقط الاشعة على الاجسام " المسطحات النحتية " فتعبر عليها بخطوط واضحة متدرجة وبمساحات هادئة ينضبط بها لها النقولات الحساسة بين كل سطح وما يليه . وان حدث ميل زائد على السطح يعطى عتامة زائدة فيحدث تباين غير مستحب - أى بمعنى عام كان ضوء الشمس الميزان الضابط لحركة أزميل الفنان الفرعوني على التمثال فتتجت لديه قوانين للضوء والظل يليها ومنبثقا منها قوانين واضحة لعلاقة المسطحات ببعضها ويليها قوانين واضحة للخطوط العامة الأساسية في حركة التمثال طولًا وعرضًا .

ولذلك فنجد في كل العصور البطلمية والرومانية في مصر قد تخلو من الصقل الشديد واكتفوا بنسبة منه تحفظ للسطح ملمسه وأيضا تحفظ له طبيعة شكله - وتحفظ الى حد كبير درجة الهدوء والرقعة التي تحدد بتوزيع الضوء والظل في هذه الطبيعة الساطعة بضوء الشمس في مصر وبذلك بدت الخامة أكثر حيوية وأكثر صراحة في التعبير .

فهذه النقطة هامة أى ترك السطح خشنا لدرجة اذا تورن بالسطح المصقول عند الافريقى والرومان فكان ذلك سببا فيما بعد بتأثر التماثيل حيث تتاكل مسطحاتها نظرا لاحتكاك المواد الغريبة حول حبيباتها والتعلق حولها .

وطبقا لنظرية الصقل الشديد للمعادن يعكس درجة الحرارة للخارج فلا تنفذ لداخل الجسم والأسطح المعتمدة تخترقها الحرارة فتنفذ للداخل . فهنا أيضا في موادنا هذه بعض الشبه ولكن ليس المقصود درجة الحرارة بل المقصود درجة تأثير السطح باحتكاكه بالمواد الغريبة عليه فالصقل الشديد يجعل هذه المواد تنزلق عليه فيكون أثرها طفيفا وأيضا فان الطبقة اللامعة تكون حاجزا بدرجة ما حيث تداخلت الحبيبات واتحدت بدرجة ما في مقاومتها فتقلل من التفاعل حيث تكون الحبيبات على الدرجة من التماسك والتجانس الشديد تقاوم الى حد ما المؤثرات الخارجية بعكس السطح الغير مصقول بشدة فيكون سطح يحوى الحبيبات الحادة للخامة التي تشبه حبيبات السكر في مادة الرخام بالاخص فتتشقق حولها هذه الاجسام والمواد الغريبة المتراكمة حول التمثال في التربة التي انطوى فيها عدد من مئاث السنين قبل الكشف عنه .

وهذا هو السبب في أن معظم التماثيل الموجودة بالمتحف اليوناني الروماني أصبحت مسطحاتها خشنة أحيانا يصعب من الرومية العادية معرفة ان كانت رخام لأن مسطحاتها متأكلة ومتشعبة بالألوان غريبة نتيجة تحلل أجسام غريبة ملاصقة لها - فتبدو أحيانا كالحجر الجيري قبل الاقتراب منها للكشف عن حقيقتها . وفي تمثال الاسكندر الصغير تنطبق عليه هذه الحالة ولذلك نوهت عنه في البدايسة بأنه من الرخام الغير نقى ويبدو فيه آثار الترسبات التي تميز الحجر الجيري - وهذا لانه يرى من على مسافة محددة وهو في الخزائنة وتنعكس الرومية له والاحساس بمادته كأي متفرج عادى يقف أمام الآثار بمساحات محددة لكل قطعة وخاصة بهذا الحجم ورغم أننا نعرف جيدا أن القطعة من مادة الرخام المتماسك حتى تتحمل التشكيل الدقيق خاصة في هذا الحيز الصغير .

•• وتنطبق أيضا حالة التآكل على رأس الاسكندر رقم (٢٣٨٤٨) حالة (١٢) - بالمتحف اليوناني الروماني ويبدو عليه آثار الترسبات التي تميز الحجر الجيري وحالة شديدة التآكل فذهبت عنه التفاصيل على عمق كبير حتى أصبح كالطيف يكمن في نفسه



نموذج من الجص لرأس الاسكندر بمكتب مدير المتحف اليوناني الروماني

شخصية الاسكندر من خلف غلالة سميكة .

- أما النسخة من الجص فقد أخذت عن أصل متاكل أيضا فبهت لشخصية حالمة متأملة - كشخصية لشاعر أو أديب خاصة وأنها منقولة عن أصل روماني نقل بدوره عن أصل بطلمي أو أصل مقدوني - فبهت على هذا النقل بعض مميزات الشخصية الحقيقية لأننا كما أوضحنا من قبل أن معايشة الفنان لعصره يستطيع أن يعبر عن ما يعايشه بنفسه وتمعقا بوجوده كفنانون مختلف عن الفنان الذى ينقل عن فن غيره ولا يتمتع من صدق وواقعية وإنما بالمعرفة الأدبية والتاريخية فقط . ففي النسخة الجصية لا نرى فيها من روح للشخصية ومقوماتها مثل ما نراه فى تمثال الاسكندر بحجمه الصغير حيث أن بهذا الحجم المحدود قد زخر بكل ما نتوقعه ونخيله لشخصية الامبراطور القائد المولود .

وان هذا الملمس الخشن لتمثال أثرى يدخل فى نطاق رؤية جديدة أساس معطياتها التاريخ الحضارى - أى الطبيعة المادية مع الزمن والاشعاع الفكرى والا دهى مع مواصفات التشكيل الحضارية للمصر الذى ينتمى اليه التمثال يشع وتتألق الاشكال تحت تأثير الشقين المؤثرين على مواصفات التشكيل الحضارية لكل عصر وأيضا تدخل فيها اعتبارات وموثرات جديدة تطور درجة التذوق الفنى بشكل ومن جهة أخرى أى بأفق وجدانية عميقة مزودة بتطور قيم فنية راقية - مضغاة على الاشكال هوازع فكرى وفلسفى جديد يلتقى على الاشكال الاثرية بما هى طيه من حال - بل وهى أيضا تشد هذا الوازع منا بموثراتها الاثرية الجديدة بعد رحلة الزمن التى أتت بعدها لنا وتمثلت بعده أمانا .

ف . م

* يتناول التحليل الفنى ثلاث قطع لرأس الاسكندر اثنتين منهما اثريتين - والمنوه عنهما فى التقديم الاثرى، وهى رقم ٣٤٠٢ بالمتحف بصالة ١٦ والثانية المنوه عنها وهى برقم ٢٣٨٤٨ بصالة ١٢ والثالثة لنموذج موجودة بكتب مديرة المتحف اليونانى الرومانى - من الجبس حديث من أصل روماني موجود بالخارج - بدون رقم .



تاجرا

تناجرا

تميز الفن الاغريقي خلال العصر الكلاسيكي بابداع نوع من التماثيل الملونة الخلاصة عرفت باسم تماثيل " التناجرا " نسبة الى بلدة تناجرا الصغيرة بمقاطعة بيوشيا Tanagra القاطنة ببلاد اليونان .

• وقد بدأت معرفة العالم الحديث بتلك التماثيل عند ظهورها ثانية ابتداءً من حوالي عام ١٨٧١ ميلادية حينما بدأ فلاسحو القرى المحيطة ببلدة تناجرا في التسلسل والحفر لجبانة المدينة الأثرية القديمة بالمنطقة والحصول على تلك الدمى الرائعة الملونة التي وجدت طريقا الى بيوتهم ، وبدأت في التسرب للأسواق .

• ويمكن اعتبار تماثيل التناجرا فرعاً خاصاً من تماثيل التراكوتا Terracotta كما أنه يلاحظ في نفس الوقت أن اصطلاح " تناجرا " قد أستعمل بافراط بالنسبة لكل من التماثيل القديمة المصنوعة من مادة التراكوتا مهما كان مصدر تلك التماثيل .

• وتماثيل التناجرا عامة شديدة التنوع والتباين الى درجة يصعب معها الحصر ، وهي تمثل أساساً أشخاصاً وموضوعات انسانية ، وهنثايدية وحيوانية خرافية وحيوانية تعكس صفحة فذة من صحائف الحياة القديمة التي طويت واختفت في غياهب الزمن وفي ثنايا الرمال والصخور .

• وتعد التماثيل النسائية الانثوية هي السمة المميزة لمدارس تناجرا الفنية الرفيعة والتي بلغت قمة مستوياتها الرفيعة خلال القرون الرابع والثالث قبل الميلاد ، بل هي الترجمة الأثرية المادية لعبارة " تناجرا " المتداولة الآن .

وتتميز تماثيل تناجرا الانثوية بأنها آيات من السحر القديم .

• وهي حشد معظراً لطيف من نساء العالم القديم في أروع لحظاته الحضارية الانسانية الحافلة بكاد الانسان يستنشق الريح المنبعث من محياهن وثياهنن الا نيقه الهفافة من وراء الخزائات الزجاجة بالرغم من القدم فتلك سيدة تتنزه ممسكة بعروحة بيدها وترتدى ثوب الهيماتيون ذو الثنايات المتناسقة وتخطر بدلال وتهتكت بايماة لطيفة للسائرين فوق الأرض .

• وتلك عاشقة جالسة أمام المفزل ولكنها أقل اهتماما وانشغالا بالصوف المقنوت من اله الحب الصغير الجميل القابع فوق ركبته .

• وهو لا المكتنبات المهجورات جالسات على صخرة مطرقات الرأس ومتشحات بفلالات والنفس في تيه ويأس عميق أو هو اجس عاصفة غامضة .

• وهو لا الجميلات الرشيقات المثلثات حياة وحبا يخطرن فوق الطريق في جمال وتباه وخفة وأناقة ينظرون حولهن في دلال وليونة وطراوة من مداعبة الحبيب والحياة لهن .

• والمرأة والا نوثة والحياة الرائعة كلها تنبعث أمام ناظرينا خلال تلك التماثيل الرائعة الساحبة في الألوان والحياة وقد عثر في مصر ذات النصيب الأكبر من " الحضارة دائما " على مجموعات أخرى - ذات طبيعة خاصة - من هذه التماثيل بهاطن أرض الاسكندرية الرطبة محتفظة بألوانها بصورة مذهشة بالرغم من رطوبة الأرض المحاطة بالبحر والبحيرة في آن واحد وذلك بالجبانات الكلاسيكية للمدينة الرائعة في مناطق الشاطئ والابراهيمية والحضراء ويرجع تاريخ هذه التماثيل الى الفترة ما بين القرون الثالث الى الأول قبل ميلاد المسيح . . وتتميز مجموعة الاسكندرية بالألوان الأزرق والاحمر والأصفر والوردي الباقية على مسطحات وجوانب تلك التماثيل بنضارة وحضور مدهش يسبى الألباب وبأخذ بمجاميع النفس ، وهي تتميز كذلك بجمال الثياب الأفريقية الغضاضة الهياثيون ... Himation والشيتون Chiton وثناياتها وطيأتها المتناصفة المؤتلفة بصورة فنية مذهشة وهي صدا لمدارس الفن الكبرى الأفريقية وأساتذتها من النحاتين الأفريق مثل براكستيل الخالد الذي طبع فنون العصور اللاحقة عليه بطابع لا يمكن التخلص من تأثيره بسهولة ، ويمكن تصور أن تلك التماثيل ما هي الا صورة صغيرة لتلك التماثيل الرخامية الضخمة التي أبدعها براكستيل وزملاؤه من نحّاتى الحضارة الأفريقية الكلاسيكيون الكبار .

• وتماثيل تناجرا الاسكندرية عامة لنساء شابات يتميزن بالرشاقة والجمال ويخطرن ببسط وتيه ولا يسهن تغطى الجسم كله تقريبا بينما احدى اليدين

داخل طيات الثياب ترفع الشوب للامام تقريبا . ولتنساب طياته الى أسفل فسي
رشاقة وهندوه مميزين .

ومن أهم نماذج التناجرا المعروضة بمتحف الاسكندرية :

(١) تمثالا لسيدة شابة يتوج رأسها Ivy ذات وجه نبيل رقيق ينم عن
الصلاح والعناد ولكنه لسيدة تبعد ورشيقة ولطيفة المعشر يبدو على
ملاحمها التفكير . والتأمل ولكن لا تخفى تلك السمات ملامح الفطرسنة
التي ينطق بها الوجه عامة ويرتكز ثقل الجسم على الساق اليسرى وتنشني
الساق اليمنى وتتسحب قليلا الى الجانب وترتدى تلك السيدة الشيتون أسفل
رداء الهيماثيون ولقد لونت ملابسها باللون الأبيض وتصور تلك الملاهم
قماشاً غاية في الرقة وشفافاً تقريبا ينتهي بكسار عريض أزرق اللون .

(٢) سيدة تلعب على المندولين . . Pandoue وتقف في حالة انشغال تام
بارسال النفس .

(٣) تمثال غاية في الابداع لأم في مقتبل العمر تحمل طفلها العاري على
ذراعيها الأيسر وتبدو رقبتها غير طبيعية قليلا .

٩ . ع



التحليل الفني :

• تماثيل صغيرة مصنوعة من الفخار الملون وكل تمثال صنع في قالب خاص به عن طريق ضغط الطين النسيء وبعد جفافه يلون بالكاسيد مختلفة ثم حرقه بدرجة حرارة محددة فيخرج بعد ذلك وقد أخذت الأكاسيد على السطح ألوان مميزة وواضحة وغير لامعة. ويعتقد أنها لم تحرق بل ولونت قبل جفافها .

• وهذه التماثيل لسيدات يبدن كسيدات المجتمع البارزات المتأنقات ، في استعراض مهيب لشخصياتهن وازياءهن في ايطار أنوثة ذات رونق رزين فسي رفعة وجلال . . فكل تمثال أخذنا وقفة ذات لفظة شخصية مميزة وإن كانت سمسة هذه الوقفة هو ذلك الارتخاء - الوقفة الأفريقية المتحركة من الاتكاء على أحد الساقين يقابله ارتخاء في حركة أحد الذراعين في الناحية المقابلة في الجسر الأعلى - استرخاء في دلال واستعلاء تبرز من خلالها الحضور الذاتي لكل واحدة على حدة ومجموعة التماثيل في كل خزانة تعكس رؤية واضحة تؤكد الشعور بالمنافسة النسائية - الأنثوية والاجتماعية بينهما في إيماة كل واحدة وعلاقة ذلك بالملاهي وحركة الأطراف ونظرات الوجه والآلات الموسيقية التي تسكن البعض منهن .

• يتشابهن في الوقفة وكأنها موديلات يخضع للمسكات فنان واحد مع اختلافات تخص كل شخصية - فكل واحدة تبدو وكأنها في مكانة متفردة تنازع الآخرين في الحصول عليها وحدها والا حتفاظ بها .

• وتبدو معظم تماثيل التناجرا المرتدية لثياب واسعة هفافة ذات ثنيات متجاورة ومتلاعبة الحركة في أوضاع عمودية ذات اهتزازات وتقارب وتباعد بينها يحقق إيقاع فيه طراوة لجمال خامة الرداء وطريقة ارتدائه .

• وكثيرا من هذه التماثيل للسيدات يبدو انسداد الأردية عليها الى ثلاث مراحل ، رداء طويل حتى الأقدام يعلوه رداء قصير يصل حافته حتى ما فوق الركبتين ورداء أقصر من الرداءين السابقين فيصل حتى منطقة أسفل البطن (الحوض) وأحياناً يكون الرداء شاملاً - ثنائياً أخذة خطوط بخصلات ذات ميل

فيقسم التمثال من أعلى حتى أسفل بخط طولى مائل وتبرز من حوافه المائلة أعلى الأقدام ثانيا الرداء الداخلى ولا بد من إبراز مجموعة الأردية الثلاثة أو الاثنتين .

• وأن حركة التتابع لحواف الأردية هي ايقاع يحرص الفنان على وجوده كقسيم فنية تشكيلية جميلة - فتظهر الشراء والترف والجمال للوقفة الانثوية الاغريقية التي فُتنت بتجسيم ثانيا الأردية وكأنها موسيقى بايقاع منغم هفهاف - ويوجد عدد قليل ترتدى فيه صاحباته الرداء الشفاف العلوى ويلتف بالجسم حتى العنق والرأس فيبدو الوجه فقط تحفه خطوط الرداء من حوله كالحجاب .

• مجموعة خاصة لتماثيل صغيرة لسيدات ولعب أطفال وآلهة محلية وشخصيات أسطورية بصالة ١٨ مكرر ونرى بعض التماثيل يتعري فيها أحسد الأثداء - بل وأحيانا يكون الصدر كله عاريا وعليه غطاء يبرزه وهو الرداء العلوى الهفهاف - الذى يبدأ من أعلى الكتفين يأخذ على كل واحدة وضع مختلف فيبدو الجسم من خلف الأردية الشفافة الهفهافة - المناطق البارزة فيه - بصورة مفصلة واضحة ما بين العرى والغطاء .

• فجميع التماثيل بوقفتهم المتكئة بالارتكاز على احدى الساقين سواء مرة على الساق اليمنى وبعض التماثيل يكون الارتكاز على الساق الشمال وحيث نرى عظم الركبة بشكل بارز جميل ويركز بذلك الفنان بشكل مؤكدة تأكيد وضوع الساق المثنية قليلا والمتقدمة للامام فيبرز معالم أنثوية لجزء من الجسم النسائي فى وقفة فيها راحة وارتخاء يتعلق عليها بالتالى تلك الروح لهذه الوقفة فى شكل التمثال العام ، وخاصة ما يتردد فى حركة الأذرع من أعلى فغالبا ما تكون أحد الأذرع فى الناحية المقابلة للساق الممتدة للامام مثنية الى الخلف عند الخصر فيحدد بذلك تجسيم للخصر الانثوى فى ميل للخلف تباعا لحركة الذراع وتباعا للوقفة المتكئة يرد على جمال التجسيم الطبيعى الانثوى للساق المقابلة والممتدة للامام - وذلك التجسيم للخصر حيث يحرص الفنان فى إبراز جمال التجسيم للجزء الانثوى وخاصة عند الخصر فهذه المنطقة (الخصر) ذات الخطوط المحددة فى انسانية لينة .

• فتبدأ تفاصيل ثنايا القماش وتصبح دقيقة وتندمج على الجسم فتتجمع
الثنائيات وكأنها تنبثق من عند الخصر كأنبثاق الأشعة من قرص الشمس - فالخصر
فى ذلك الجانب من الجسم هو مركز جميع الثنايا للرداء العلوى لتخرج منه
منفرجة وأحيانا تأخذ خطوط مائلة ومحددة الاتجاه وأحيانا ينتهى رونق
الثنائيات بحافة مائلة كحدود الرداء العلوى حيث تنزل من خلفه ثنايا طويلة
مكتفة للرداء آخر أسفل منه ويصل الى حافة الأقدام.

• ويتحقق من ذلك ميل للوقوف والانحناء أكثر ويكون ذلك بالجانب السدى
تتحرك فيه الذراع الى الخلف أو فى حركتها الساندة عند الخصر أو العاكسة
أحيانا بثنايا الرداء أسفل الأردية أو العباءة ذات الثنائيات الكثيرة .

• وأحيانا يبرز الفنان الساق الممتدة من عند أعلى الفخذ فيسدل الرداء
الرقيق من طيه ثنيات تكاد تكون غير ملحوظة فتظهر الساق وكأنها عارية .

• أما الذراع الأخرى إما تكون نائمة فوق الصدر أو مسكة بثنايا الرداء
الملتف حول الجسم فى حالة وجود الذراع الأخرى خلف الخصر أو مستلقية عنده
من الأمام بخط عرضى فى احتواء له . وتبرز الكف بالأصابع المرتخية العابثة
أو تكون الذراع مدلاة من أسفل الرداء أو تكون مرفوعة لأعلى الصدر من أسفل
الرداء أيضا ، أو خارجة منه لأعلى بحركة لا مبالية - فان هذه الحركات تذكرنا
(بالملاحة اللف البلدى عند بنات بحرى أو كرموز) وبذلك يكون القماش بشكل
بشكل عام آخذا تقريبا كل مساحة حجم جسم المرأة على درجة من الصياغة
الفنية الجميلة بحساسية تتصل الى درجة من التعبيرية الخاصة لكل تشال .

• وأنه وفى هذا الحجم الصغير لتشال لجسم بشرى قد اكتملت ضمن الصياغة
التشكيلية المقاييس المثالية للتشال الأدمى من حيث اتزان الحركة والالام البليغ
بأصول فن التشريح وخاصة لا جسام النساء الغائيات حسب المقاييس الجمالية
وقتذاك وان الاهتمام بثنايا وحركة الأردية فوق الجسم لم يؤثر على الفنان فى
صياغته التشكيلية السليمة للجسم البشرى مثل ما نجد فى العصر الرومانى بعد
ذلك من تأثير الاهتمام بالأردية وثنايا القماش أن انشغل الفنان عن المقاييس
الفنية السليمة والتشكيل التشريحى السليم فى ارتباط الأعضاء وبعضها فى الشكل
العام .

• تخرج الرأس جميلة فوق الكتفين على عنق اغريقية تعكس نظارة الجمال والقوة فتأخذ أشكال العنق جميعا خروجا من بين الكتفين المائلين لأعلى مجسما أسطوانيا بقدر من الطول المناسب الرشيق باستدارة مثلثة تعكس ملامح الصحة والقوة والعافية - مقومات الجمال الاغريقي المتصفة به أفروdit الهة الجمال وتبرز الذقن باستدارة مثلثة تمهد لوجه جميل مستدير غرض بلامح اغريقية ذات أنف وتعال بتلك اللفظة الجانبية في نظرة أمامية غير محددة لا نهائية وأحيانا يتجه الوجه ببيل بسيط لأعلى فتبرز الفتنة الشخصية متعالية قوية وأحيانا يتجه الوجه ببيل بسيط لأسفل فتبدو صاحبتة متألمة تجول بذهنها في عالم الأفكار - أو تبدو خجولة تغض نظرها في حياء وجمال هادئ غلاب ويلاحظ تصفيف الشعر مختلف لكل رأس مثال رغم أن تتفق جميعها على بدايئة تصفيف ثابتة عند المنبت أعلى الجبهة بتصفيف مجزء للخصلات ذات تعريجات تخطيطية تشل ليونة خصلات الشعر وتصف على الفرقين والجانبين ثم بعد ذلك تختلف الاتجاهات في التصفيف فيستكمل بجمع الخصلات لأعلى أو على الجانبين مع خصلات الشعر كله من الخلف وأعلى الرأس في أشكال مختلفة تتجه لأعلى أو تتجه للخلف أو تنقسم الخصلات من الخلف ويتجه كل جزء في تشكيل على الجانبين وتصفيف خاص لكل سيدة ويوجد ما هو مشكل لأعلى على هيئة تاج حول الرأس.

• هذا بالاضافة الى أنه البعض يضعن التيجان فوق رؤوسهن أو تكون مثبتة للخلف قليلا فتبدو كالهالة حول الرأس أو صنع ما يشبه التاج عن طريق تصفيف الشعر بشكل متعمد - كما نرى فوق رؤوس البعض منهن مناديل منسدلة على الجبهة وعلى جانبي الرأس - أو أغطية خاصة تزين الرأس - فوق الشعور المصففة مع ابراز جمال علاقة الشعر بالجبهة عند المنبت .

• وتوجد منهن من تغطي رأسها عن طريق الالتفاف الكامل بالرداء الخارجى الهفاف وأخريات يضعن على رؤوسهن مناديل هفافة تتدلى على الجبهة أو تعصب بها الشعر من الخلف على مبعدة قليلا من الفرقين لأنه كما هو واضح فى جميع رؤوس التماثيل يعبر عن رونق وهبها جمال الوجه وخاصة بالخصلات الواضحة

التي تحدد الجبهة بطابع أخاذ جميل .

• وعند ما تنتهى بأجمل ما فى التشال الرأس وخاصة الشعر بأشكاله الجميلة نزل ببصرنا فورا عند حافة الرداء من أسفل فنلاحظ القدم الوحيدة التي تمتد للأمام فمعظم التماثيل مفعودة أقدامها أما الموجود منها فنجد ترف القدم تخرج من أسفل نهاية ثيابا الرداء فترى القدم مرتدية الحذاء الاغريقى العارى فتبدو الأصابع البضة الجميلة وكأن أطرافها تتدلى تلامس الأرض فى رشاقة متناهية .

• ونجمع الملاحظات عند ما نلاحظ محاولة ابراز مناطق بالجسم فى المرأة كالصدر العارى أو الكتف العارى وعند ما نرى الجسم من خلف الأردية الهفافسة والشفافة للمناطق البارزة فيه بصورة مفصلة واضحة ما بين العرى والغطاء - وعند هذه النقطة نستطيع أن نتساءل :

• فنقول قولا آخر . . . هل هم سيدات المجتمع حقاً أم هن من الغتنيات الجميلات المخصصات لمجون الالهة التي توضع بالمنازل لا ستهلال بعض السعادة الزوجية وهذا لان المناطق البارزة من الجسم واشارات غير مباشرة لمناطق جسدية حساسة تأخذ شيئاً زائداً من الاهتمام وكأنه مقصود من خلف ذلك شىء رغيم أنه توجد تماثيل منها تتسم ملابسها بالاكتشام فهذا اما يؤكد أنهن سيدات المجتمع - وأن التماثيل الغير محتشمة فى ابراز تفاصيل أجسامها رغبة منهن فى ارضاء آلهة الحب واللهو كافروديت وديونيسوس رغبة للتقرب لهذه الآلهة كجانب هام من العبادة والا خلاص لهم بما ينطوى ذلك على استرضاء لهم لرغبات تحقيق ما تجيد به هذه الآلهة من حياة دنيوية سعيدة مترفة هائلة .

• أم هن تماثيل للترفيه عن الموتى توضع معهم فى قبورهم اذا افترضنا أن هذه التماثيل من خدم هذه الالهة فى المعابد الخاصة بهم . ذات وظيفة محدودة - وكانوا يقدمون للالهة كقرايين فى معابدهم وفى أعيادهم .

• وأنه اذا كانت هذه التماثيل لشخصيات بارزة فى المجتمع أو فى العائلات المرموقة فربما أودعت كصورة لشخصيات ذات صلة قرابة وثيقة كانت تزين منزل

صاحبها في الحياة فوضعت لتزين للمتوفى قبره ، وتكون مؤنساً له في القبر كما كانت مؤنساً له في دنياه .

• ونلاحظ أن التماثيل تشد اهتمام المشاهد أحياناً إلا أنها تسجل لقطات إنسانية لأشور حياتية مختلفة فنجد على سبيل المثال التمثال رقم ٩٠٥٠ لا امرأة تقف وقفة مريحة كما سبق أن ذكرنا وتحمل طفلاً عارياً بهيئتها - لسه ملامح وعى وفطنة - ومحتضناً إلى صدرها وكأنه مغمور في ثياب القماش الرقيقة والتي ترتفع على كتفيها الأيسر وتنسدل مرة أخرى للأسفل - ويلاحظ أن حجم الطفل صغير لا يتناسب مع ذلك الوضع في أسلوب التعليق على ذراع أمه وإن كانت حركة الطفل تدل على أنه في مرحلة واعية وتبدو أمه ناضجة وليست فتاة حديثة السن " وذلك من ضخامة حجم الجسم إلى نسبة حجم الرأس الصغير وكأن الفنان يعكس لنا شعور عن طريق هذه النسبة للجسم والرأس من أنها ناضجة إلى حد ملهم بذلك خاصة وأن الفكر السائد في هذا العصر هو فكر مادي دنيوى " ومدلول هذا إيحاء الوقفة ولامح الوجه ونظرة الطفل بالأخص فنجد الوجه مصاغاً بدقة بخطوط فنية ثابتة . . . ولامح مختلفة لكل وجهه فالحاجبين والعينين يأخذان خطأ أفقياً مقوساً قليلاً للأسفل فوق خطا طولياً هوخط الأنف ثم الغم والذقن .

• والثالث العلوى من التمثال من عند بداية تشكيل الذراعين عند الخصر من الامام عليه كثير من التفاصيل المركزة - فالذراع الأيمن موضوعاً أسفل الصدر فوق الخصر وهو مصاغاً بدرجة كبيرة من التشكيل النحتي المتمرس وبرغم المساحة الصغيرة ولكنه يحمل أصول تشريحية وبالتفاصيل المركزة فيه . ويتقابل اليد اليمنى باليد اليسرى الساعدة للطفل فتستندان ببعضهما كقاعدة لمثلث يرفعنا بالنظر إلى الكتفين المنحدرين ثم إلى الرقبة والرأس . ومثلث آخر منقسماً منه ومدموجاً فيه هو الذى يوضع فيه الطفل ومحدد بثنايات القماش والذراع اليسرى فتشكل قاعدته أيضاً - أى خط اليدين وبينهما ساقى الطفل .

• فإن هذا التمثال هو لأم تحمل طفل وتوجد تماثيل أخرى وإن كانت قليلة

جدا مسكة بيدها شئ* - فتشال تمسك صاحبته بيدها فيولين صغير رقيق وكأنها كانت تعزف عليه - وأخرى تحتضن هارب صغير بذراعيها فتصل حافة الهارب حتى حافة رأسها - ونرى تشال آخر ينسدل الرداء الهفهاف من أحد الكتفين الى الأرض مباشرة وتقيم صاحبته ساق على ساق فيرى اتساق الجزع بخطوط صريحة محددة ومنبثق من وسط ما يحيطه على الجانبين من خطوط طويلة لشناها القماش المتدلى للأرض فكأنها عارية في وقفة استعراضية وكانت صاحبة التشال تمد ذراعيها الذي ناحية اليمين الى شئ* جانبى غير موجود الان وتسلط الحركة المشابهة للذراع فى الناحية اليسرى أحيط الجسم بخطوط طويلة مترامية حوله تبرز الجسم وتحيطه .

٥ ونرى تشال آخر ينسدل الرداء من فوق أحد الكتفين فيكشف جزء من الكتف والقميص الداخلى الشبه عارى والمعلق على الكتف للذراع التى تتدلى لتمسك بالرداء الهفهاف المترامى عليها من منتصفه فوق فخذ الساق وفى حركة تريد بها الكشف عن جمال استدارة ساقيها المنبثق من أسفل الرداء بثنايا المتدللية .

٥ كما نجد شكل لجزع الاله سراييس بدون رأس جالس على الأرض ومائل للخلف قليلا فى حركة الذى يسند ذراعه للخلف على شئ* وساقيه مثبتتين أمامه واحدة عرضية وأخرى طويلة فوق مستوى الأرض - كجلسة أهل الريف فوق الأرض .

٥ كما نرى جزء علوى لتشال لامرأة ترفع ذراعيها العارية الى رأسها وربما كان مقصود بها أفروديت الهة الجمال فى احدى أوضاعها المشهورة وهى تستحم .

٥ أستعمل الألوان الهادئة - فالأبيض رمز الصفاء والسماوى رمز الربوبية الكونية والانتفاء السماوى - والوردى رمز السعادة والراحة والبهجة . ونرى لون الشعر البنى هولون موحد لجميع الرووس . وذلك يوضح لجو النساء فى ذلك العصر لا استعمال الحناء فى صبغ شعرهن وأيضا يشير الى تفضيل ذلك اللون لشعر النساء كموضة نسائية - ولكن يمكن القول بأنهن غير مصرات - أجنبيات ذوات شعر أحمر وأشقر - وربما أن ذلك اللون سمة من سمات الجمال الاثوى الذى يرضى الالهة

ونستطيع أن نقول أيضا أنه ربما يكون سمة فنية بحيث استبعدت اللون الأسود
لتلوين الشعر وطبقت على هذا النوع من التماثيل بصفة شائعة في كينيسة
الاخراج الفنى لها .





رأس برنکی

رأس برنيكى

رأس من المرمر الأبيض لبرنيكى الثانية Berenice زوجة بطليموس الثالث - وتتجه بوجهها ناحية اليمين قليلا ويلاحظ أن الشعر مقسم عند الجبهة ومموج وينسدل على جانبي الوجه على هيئة خصيلات أسطوانية مصفوفة وكذا يغطى مؤخر الرأس وخصلات الشعر مرتبة فى صفوف متتالية وتصل حتى أعلى الاكتاف والوجه بيضاوى والعيون مظلمة والا أنف دقيق مستطيل ومن المعروف أن برنيكى امرأة اشتهرت بالجمال النادر وقوة الارادة فى آن واحد وهو ما يجعلها نموذجا من النساء لا يتكرر فى التاريخ الا مرات قلائل ولقد تغنى (كالليماخوس) Callimachus شاعر العصر والقصر بجمال شعرها الذهبى اللون فى قصيدة حفلت بالثناء والا طراء الرفيع للملكة وجمالها البشرى النادر ، ولقد حدث أن تلك الملكة قد نذرت خصلة من شعرها قربانا للالهة اذا عاد زوجها سالما مسن حملة حربية فى سوريا ولقد ألهم هذا الفعل الشعراء فتغنوا بهذه القصة بل لقد أدى جمال شعرها والخصلة المنذورة الى اطلاق الفلكيين اصطلاح (شعر برنيكى على احدى المجموعات النجمية السابعة فى السماء .

• ارتفاع الرأس :

٥٨ ذ سم الارتفاع الكلى

١٢٠ سم ارتفاع الوجه

التحليل الفني :

رأس برنيكي الثانية بوجهه حذر جميل بلفته ناحية اليمين وجدائسل
الشعر الفليضة تتدلى من الجانبين كالسمدان الحلزونية فبدا الوجه أحسد
ثلاثة عناصر صيغ بينهم - حلول تشكيلة فنية لبنود هامة ، وجه تنظير
صاحبته من خلال ذلك كملاقه .. على ملامحها مسحة حزن تفلل وجهها -
حيث تشيع من روحها معاني المعاناة من مشاعر مؤلمة أو من تداعي أفكار
تألمية صوفية تشغل رأسها الذى تشكل فى رونق جمال بطللى رائق رزين
ثم التاج من أعلى الرأس وأخيرا الجدائل من على جانبي الوجه يشكـلان
ايقاع تشكيلي يحيط به - وتضيف ملامس هذا التشكيل حوله قيمة روحية
هادئة تزيد من جماله وتألقه ويخطوط محددة لمحيط الرأس بما يليق
بملكة تهدو صغيرة السن ذات روح متألمة مترففة زاهدة .

معالجة مسطحات تشكيل الوجه هادئة تستبطن أصول التشريح
الطبيعى ويخلو من الانفعال فيصبح انجازه رقيقا وناعما يدل على ما توحيه
الشخصية من رزانة وجمال .

وان هذه القيم المشعة من هذا الوجه - فى العصر البطلى - هو
نتاج فنى تميزت به فنون مدينة الاسكندرية فى عصر البطالمة - عن الفن
الغريقى ذاته بسمات خاصة حساسة جدا .

وذلك نشأ من التجربة العملية والتأمل التحليلى للفن المصرى أثناء
السنون البطلمية الاولى التى كانوا يستجيب فيه الفنانون فيمثلون ملوكهم
البطالمة على الهيئة الرسمية التقليدية للملوك المصريين وبذلك ظلوا زمن
طويل مقلدين الفن المصرى انبهارا وتأثرا به بجانب محاكاة الوجدان
للشعب المصرى - ولذا فتأثير الفن المصرى قوى لا يستطيع أى واطى لأرض
مصر أن يفغله أو يفلت من التأثير به بل وبظل تأثير الفن المصرى طاغيا
فى احتواء الذوق والتعبير المستجد فترة طويلة من الزمن حتى تنسلخ
وتبرز من جديد ملامح من المهد الحاكم الجديد - والأتى الى مصر من
صدر حضارة غريقية مكثلة ومميزة الملامح .

وان محاولة التقليد للفن المصرى هذه أدت الى اكتساب خبرة وتجربة تقف على أسرارهِ الفنية العميقة بشكل عملى حتى أشرف فى طابع الروح الا بداعية لفنانى العصر البطلمى التى تنحو الى الهدوء التشكلى الفنى للتماثيل وروح التأمل والفلسفة العميقة المشعة من حضور قوى لشخصيات تماثيلهم . وقد انسلخت أساليب التعبير الفنى فى التماثيل البطلمية من التقاليد المصرية الى مظاهر التعبير للفن الاغريقى (أصل الثقافة البطلمية) يكتسب الحركة الطبيعية ولفتة الرأس الجانبية مع اكتساب الطابع الخاص المكتسب أصلا تأثير الفن المصرى . فخرج فن يبدا امتدادا للفن الاغريقى . ولكنه يتميز بسمات جوهرية خاصة . وهو ما يسمى بفن مدرسة الاسكندرية حيث نضجت الرؤية الجمالية الخاصة بمدينة الاسكندرية المدينة الساحلية المصرية والمعاصرة البطلمية .

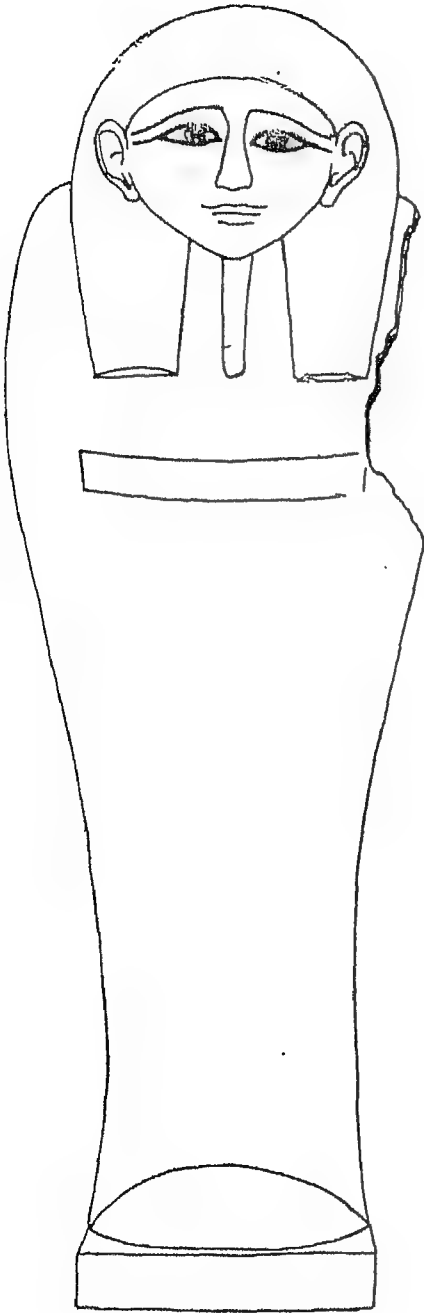
••••• نعود الى الوجه مرة أخرى من الأمام . .

بأخذ هذا المينين والحاجبين كالخط المقوس قليلا اتجاهه لا سفلى يشكل مع خط تشكيل الانف والفم والذقن - كمناصر متتالية - شكل حرف T وتشكيل الشعر على الجانبين التى ينتج منها خطين مائلين (بيد يمينت يونانى) ويساند هما من الناحيتين الجداول العمودية ولكنها تأخذ طريقة الشعر المائل على جانبى الرقبة يعكس اىحاء بواجهة باب المعبد كإيحاء كهنوتى وعند النظر من الخلف والجانبين نرى الشعر منقسم الى ثلاث أجزاء - جزء دائرى داخل استدارة التاج فوق الرأس ، وجزء يشمل القصة الامامية مستمرة للخلف بجداول قصيرة حتى الانسين وجزء ثالث لجداول طويلة حتى الكتفين وهذا التنعيم يحقق فخامة عظيمة () ويذكرنا بالتنعيم فى مساحة شعر الباروكة فى الدولة الحديثة بالفن المصرى من اظهار الفخامة والثراء الشكلى ومظاهر الاهتمام برأس المرأة عن طريق الشعر () - يحقق بنفس الفرض من خلال زخرفة الرأس كلها عن طريق شعر الملكة ، بعلاقته مع التاج .

فنرى من الجانب ذلك التدرج للشعر من خلال جداول قصيرة تعلو

جدائل طويلة أسفل خط أفقى مائل للتاج مع الخط الجانبى للوجه
فيتحقق ترديد بايقاع متناسق فى شكل مريح وجميل يتناسق وملائم
التكوين الأساسى لخط الوجه الأوروبى من الجانب التى تخضع للتكوين
الطبيعى للججمة الأوربية حيث لا يوجد بها نتوءات خارجة بشكل ملحوظ
(كعظام الفك بالغم والذقن مثلا فى طبيعة الججمة المصرية) وانما
تبدو النتوءات وكأنها تستوى على خط مستقيم يبدأ من الجبهة الى الذقن
شاملا الأنف والغم بجزء خفيف وليس ملحوظ - وبذلك التنسيق بين
الشعر وبين خط تغصم الوجه يتحقق بناءً نحتيا ذا صرحية وشموخ يعكس
مهابة وعظمة للمكانة الرفيعة للملكة برنيكى .

ف . م



غطاء

تابوت

غطاء تابوت :

غطاء تابوت من الحجر الجيري النُقى

لحفظ المومياة شر عليه ضمن مجموعة من التوابيت الحجرية بجبانة بطلمية بمحافظا
قنا .

١ . ع

التحليل الفني :

هذا الغطاء لتابوت من الحجر الجيري ينتمى بخصائصه التشكيلية الى الفن
المصرى ، ويشله فى فترة هامة خلال عصوره المختلفة وهو العصر البطلمى . حيث كانت
التقاليد المصرية بخير ، أى لم تنل منها كثيرا التقاليد الجديدة للفن الدخيل فى
ذلك الوقت وخاصة التقاليد الفنية الجنازية حيث تصبح العقيدة والتقاليد المصحوبة
بالوجدان والفكر اللاهوتى والآلام والمشاعر الانسانية المصحوبة معه من العسير تأثرها
بنفس السرعة التى يتأثر بها الفن عامة فىأخذ مميزات جديدة تعبر عن عصره .

• بل ان الاشياء الخاصة بالطقوس الدينية والجنازية سرعان ما تغلق على
نفسها حفاظا ومقاومة للمؤثرات الخارجية لانها شىء ذاتى للشعب الحقيقى صاحب
الحضارة فوق أرضه وبين آلهته وتاريخه .

• ونضيف الى ذلك أن البطالمة تأثروا بالفن المصرى ومشوا على مناهجه فترة مسن
الزمن سواهم أن كان ذلك مشاركة للمصريين وتقليدا لهم للتقرب اليهم أو وهو الاصح
قوة تأثير وسيطرة الفن الفرعونى على أى فن جديد آخر طرأ على أرض مصر .

• هذا الغطاء الذى يعرض بمالة المومياة رقم (٨) بالمتحف يتسم بتجسيم
ذا شكل يبلغ من التجريد والتبسيط الشديد يعكس صفة روحية فائقة تجسد الفكرة
الدينية الخاضعة لقوة الايمان المتبلور لدى الفنان ولدى شخصية التابوت.

• فالتجريد هو أسمى الرومية التشكيلية للأشياء الطبيعية وأن المصريين وهم هولاء العالقة في فهم وهضم الأصول التشريعية واخضاعها لحلول مبسطة لدرجة تحليلها الى رومية رياضية كأساس لنظرية الخلق والبناء ومقدرة لإختزال النقولات بين المسطحات التي تربط بين الأجزاء في الشكل والأيحاء الدال على التركيب السليم والطبعي للجسم والمخارج السليمة من عضولا آخر وارتباطهم ببعض والا يصبح التشال مفكك الأجزاء ولا يعطى الاحساس بالراحة والجمال ولن يأخذ اهتمام أحد أو اعجاب أحد لأن الاهتمام والاعجاب هو انسياق شعورى لمضامين الجمال في الشكل .

• فنرى التابوت في وقفته قصيرا نسبيا ربما لانه نغذ ليكون في شكل أفقى فسان اختلاف طبيعة العرض المغالطة لطبيعة وضعه الاصلى تحدث ذلك الخلل فيبدو قصيرا بعض الشيء . والوجه في رأس التابوت يخرج منه ذقن يبلغ طولها أطراف الباروكة وتدل أنه لكاهن مصرى ، وأقدام التابوت تستند على وسادة ، وفي شكله المعروض الواقف تهدد قاعدة يقف عليها شخصية المتوفى .

• فغطاء التابوت منزوى تحت فكرة الوقاية للمحتوى الداخلى - للجسم المحنسط فالقوة في الخطوط الخارجية ليست عشوائية - فانها تحدد معنى الاعداد الروحى والعظمة الذاتية والخصوصية الشخصية وكأن المصرى يشير الى أهمية وجوده على الأرض كإنسان ودفعته أفكاره الدينية الى أهمية احتفاظه الشديد للكيان الخاص به والتأكيد عليه - ولذا فبدأ هذا التابوت عمل فنى أكثر منه عمل نفعى .

• فلم نجد رسم لمراحل الطقوس الجنائزية طيه كما نجد لها على التوابيت الأخرى ولكن أصبحت ضمن محتواه بالداخل وكأنها أخذت الصفة السرية أو المراسيم الخاصة الغير معلنة .

• فخطوط الغطاء قلبت عليها هذه العاطفة الخاصة - أى تشمل حس عاطفى أو تبلور هذا الحس برغبة الاحساس بعظمة كيانه (الخوف من تهديده أو الضياع به) وأيضا وكأن هذا الشخص عاش على الأرض طاهرا بريئا فهو ليس بحاجة بالمرور لشعائر الحساب والعقاب .

• هذه دلالات تسيطر على الفكر والمشاعر وكأن هذا التشكيل يهيمن علينا بسحر ما . ويشكل الاحساس به .

• فهذا احساس قوي ، لأنه يحتضن طاقة عظيمة من العاطفة كأمنة فيــــه وتضفى منها حلولها الفنية دف * وجاذبية للمشاعر الخارجية الحية تجاهه - عندما نقف ونأمل .

نعيد التأمل لشكل التابوت :

• نرى تجسيم الوجه يذكرنا بالنحت البارز ، فهو يأخذ بروزا ليس مجسما كما ملاملا يرى رؤى جانبية بل من الامام فقط ويذكرنا بالتماثيل التي توجد في المعبد المصرى والتي تمثل الملك وهى مستندة من الخلف على أعمدة مستندة بالتالى أوملتصقة بالحائط والتي تسقط عليها أشعة الشمس حيث تتلقى نورها من لحظة الشروق حتى لحظة الغروب عن طريق الفتحات الصغيرة بجدران المعبد فى الجهة المقابلة والتي صممت بعناية وحساب دقيق لهذا الغرض .

• ونرجح بأن هذا التابوت لكاهن فهو من نوع هذه التماثيل المذكورة خاصة وأن ناحية أقدامه واقفة على قاعدة صغيرة نحتت من جسم الحجر (وكما هو موجود لجميع التوابيت الحجرية الموجودة بنفس الصالة بالمتحف) - فيشير الى أنه كان يأخذ وضع الواقف وليس النائم وربما كان يوضع بمقبرة بالمعبد وليس فى مقبرة منفصلة وب نفس الوضع الواقف مستندا الى عامود ويتلقى ضوء الشمس من الشروق حتى الغروب رمزا الى البعث - بصفته كاهن راعى للعقيدة الدينية .

• فيضفى على رأس التابوت تجسيما يشبه التجسيم المسطح العالى أى -

النحت البارز .

• وننظر الى الباروكة متأملين وضعها على الرأس فيتضح أن أساس فكرتها دينية توضع على الرأس كتقليد دينى قبل أن يكون تقليد فنى فى أساس نشأتها عند المصريين - حتى أن التمثال المصرى ارتبط بها ارتباطا ملازما وأصبحت كعنصر أساسى فى نسب

جسم التشال المصرى - (للملك صورة الاله على الأرض ورمزية الحاكم الأوحى ،
فجوهر الشخصية الحاكمة وهو الملك - جوهر دينى قبل أى شىء) .

• وتذكرنا الباروكة المصرية أيضا بالتعليمات الدينية التى تحضى على التحجب
ومن العجب أن هذا التقليد موجود منذ أيام رع وبتاح وظل حتى نهاية الحضارة
المصرية وتقلد وبها البطالمة أيضا فى تقربهم للالهة المصريين فى بداية حكمهم
فى مصر وقبل أن ينسلخوا بسمايتهم الغنية الاغريقية وظل ذلك مستمرا بعد ذلك فى
التعاليم بالديانات السماوية الثلاثة التى يدين بها العالم اليوم سواء فى المسجـد
أو الكنيسة أو فى المعبد اليهودى .

• ونرى على جسم الغطاء شريط أفقى باللغة الهيروغليفية - والذى نغذ به طريقة
الحفر - أى المستوى الفائق وليس مجسما - يكاد يأخذ طوله من قبل بداية خط
الباروكة الى نهاية خط الباروكة بقليل من الناحيتين ويبدو فى اللغة الفنية التشكيلية
كترديد للخطوط الأفقية وهى نهاية أطراف الباروكة وفتحة القمص وخط الباروكة
على الجبهة التى تهدو كالقوس واتجاهه لاسفل - ناحية الموضوعية للتشكيل ، وكأن
شريط الكتابة هذا قاعدة لهذه الخطوط الأفقية بجانب الخطوط الرأسية تسندها
كتكوين خطى على صدر التابوت وكأن أراد الفنان تحديد رؤية مع كثافة الاحساس
الانسانى العاطفى تجاهها لتظل عالقة بصدر التابوت والرأس دوناً عن باقى التكوين .
وهذه الابتسامة الجميلة وهى وتر الحس الانسانى والتى تشد الرؤية أكثر بهدوءها
المنبثق من نظرة العينين بين الفاحصة والضحكة تجعل المشاهد متعلق بها فترة
وكانه أمام ابتسامة طفل يرى* يحمل فى عينية بلورة أمل للمستقبل من ضمن الغيب ،
وكان التابوت لطفل سعيد - أو لشخصية صفاتها هذه الروح الطاهرة السعيدة الحية
دائما وكأنها تبعث هذا وتحركه للاخرين لتسود بينهم .

• فقد حقق المصريون فوق تواهيت الموتى بأن جعلوا من الموت حضورا آخر وتفوقوا
بهذا عن مأساة الحزن الى بعث السعادة واحياها .

• ونجد الفنان - من خلال هذا العمل أنه ذو تجربة فنية عالية وقد استهواه العمل الفني فأعطاه من ابتكاره ووجدانه أقوى من كونه عمل تقليدى تطبيقي ذو وظيفة خاصة وأن هذا التابوت مميز بين مجموعة التوابيت فى هذه الصالة وعلى درجة فنية عالية بل وراقية الى حد عظيم - وأن لضربات الازميل على هذا الحجر ذو الملاهيمة النوفية عن التوابيت المصنوعة من الخشب . فهذه الكتابة - البضعة أحرف - قد نفذت بالحفر على السطح فبدت خشنة تمطى ملمس حتى ولتكون ذات حساسية فسي ايقاعها . ولكن اذا حذفنا تماما من على التابوت فلم تؤثر فى شئ* لان التلخيص والتبسيط الشديد الواعى فى التجسيم العام يعطى حسا متكافلا بالشكل عامة وخاصة وأن نهايته عند القدمين تأخذ خطأ دائريا يرد على الخط الدائرى لنهاية الرأس من أعلى وأيضا لطرف أو حافة الباروكة على الجبهة وهو خط تفصيلى ولكنه تأكيدى عكس الخط الخارجى الذى يحوى داخله كل هذا - فهذا الخط المؤكد أصلا المقصود مع خط حافة القدم يحدثان ايقاع متعمد فى التكوين العام (وكأن الذات الانسانية بين قوسين) ولكن حُسن خط القدم حسابا ايقاعيا وضعت القاعدة من أسفلها بشكل مستقيم ويمطينا ذلك مدى وعى الفنان عن قصد لهذا الترييد والا كان قد أدمج خط الأقدام بشكل مستقيم مثل القاعدة ولكن هذا التزام بالحرص على طهيمة انتما خطوط الجسم الانسانى اللينة واستخلاصها بهذه الحلول الواعية .

• ولكن نستطيع أن نوكد أيضا فى هذه الخشونة بشرط الكتابة على الصدر انها ليست مجرد خربشة خطية وضعت لفرض المعنى الذى تحمله ولكنها وضعت كشريط زخرفى يلمسها الخشن خاصة - وخاصة وأن الفنان استهواه هذا التصرف بدافس معنوى لديه وكأنه " ثقب " أو أراد أن ينبش على هذا السطح الصلب فى مكان معروف أنه يحوى أجهزة عضوية كالقلب والرئة وهما مصدر تحرك الحياة والروح بالروية الادبية العاطفية ليوجد علاقة نفسية تعمق من شد احساسنا ووجداننا وتجاوزنا مـــــــع التوفى من خلال الروية لهذا الغطاء .

• وهذه الكتابة مرسومة رسما دقيقا وهى بطبيعتها أشكال فنية لصور فنية مفهومة

بخطوط قوية وجميلة توضح قوة وبراعة الفنان ووثوقه من نفسه وخاصة فى التحديدات الدائرية لكتابة فيها قوة ومقدرة الاختزال والتعبير فى أداها مع ما يتناسب مع الدائرية التى نحتت التابوت. والمعروف أن الفنان كان يمتلك جميع مداخل فنسه وكانت له دراية كاملة لجميع الفنون الاخرى وليس متخصص بالشكل المعروف فى عصرنا فهى كتابة بشكل عام دقيقة ورقيقة وجميلة .

• ووجود هذه الكتابة بهذا الشكل يبعثنا عن الاعتقاد بأن هذا الغطاء كان ملونا وأيضا لانه من مادة صلبة لا يجوز وضع طبقة الملاط عليها لترسم وتلون كما هو معروف فى التوابيت الخشبية حيث تسجل عليه مناظر الحساب والعقاب والثواب فى العالم الاخر وطرق التحنيط الجنزية وهذه الاشكال كان يمكن ايجادها بالنحت البارز أو الغائر ولكن وهذا يؤكد تمعد الفنان للبعد عن ذلك التقليد . ولكن ليس تعبيرا عن انحصار عقائدى وليس أيضا صلابة الحجر السبب فى البعد عن هذا ولكن يفسر ذلك بأنه يخضع لنضج ولتطور رؤية فنية تشكيلية واخضاع تسجيل هذه الاشكال الى فكرة خاصة غير معلنة وأنها دخلت فى نطاق الكتمان .

• وقد تشاهد فى بعض الاغطية الاخرى فى نفس الصالة وجود تسجيل لهذه الطقوس بشكل مختصر عما كان معروفا قبل ذلك وهذا ربما فى مرحلة سابقة لهذه الغطاء أو بعده حيث لم يستقر ذلك تماما لدى البعض والبعض .

• ولكن بالنسبة للون الذقن - فهو ليس أصيلا وهو مضاف اليها بفعل العبيث قبل العثور عليه وان كان الذى فعل ذلك أراد بحسه الغريزى أن يربط بين الذقن كشعر بلون خطوط الحاجبين والعينين - ولكن أسوة بمعظم الذقن المنحوتة فى اlicجار المختلفة فى التماثيل المصرية لا تأخذ لون بل تظل بلون الحجر الطبيعي وخاصة وأن لون الذقن سال على الخلفية - أى المسطح الذى يليها وأيضا على جزه من أسفل الوجه - وأيضا لا يحدث هذا من فنان دقيق فى صنعته وخبرة وابتكار بهذه الدرجة الفنية فى تشكيل الغطاء وفى تلوين الحاجبين وحدود العينين والحدتين

فتشكيل الحاجبين نحتيا دقيق لا يأخذ صفة التجسيم حتى بقوانين النحت البارز ولكنه يكاد يكون مستوى وهو الدقة والرقّة في التعبير عن طريق انحدارات حساسة وهادئة في الوجه المسطح خاصة في العينين فرُسما باللون الأسود وساعد هذا الرسم في اطالتها أى الحاجبين والعيّنين حتى حدود الأذنين وهى تشييع التأكيد للنظرة التي اهتم بها الفنان تعبيرا عن الروح الانسانية والعاطفية - واحساس السعادة والتفاؤل والرضى وكأنهما عينا طفل ملاك .

أما الغم لم تحدد خطوط رسمه وبدت حساسة تحمل الا بتسامة كالطيّسف في شغافية مبهرة .

ف . م





بیجا سو س

بيجاسوس :

قطعة من الرخام الأبيض فاقدة للعديد من أجزائها وهي من المعروضات الأثرية الهامة لأنها تصور أسطورة أفريقية قديمة على أحد وجهيها والجزء المصور والذي أفلت من التدمير قد يبدل بوضوح على أن الموضع المنحوت لاسطورة الجواد الأفريقي بيجاسوس في لحظة صعود مستمرة للسماء ويعلوه " بليروفون " .

• ويلاحظ أن القطع الأثرية التي تحمل نقوشا تصور أساطير أفريقية ما تزال نادرة بالاسكندرية إذا ما قارنا عددها الذي وصل إليها ببقية القطع الأثرية المكتشفة عامة .

• والاسطورة المصورة هنا أفريقية بحتة ولا تتصل بالمقيدة والفكر المصري أو تتصل بها من بعيد أو قريب . ففي الميثولوجيا الأفريقية القديمة روايات عديدة تتحدث من هذا الجواد ونشأته ولكن الخطوط العامة لاسطورة بيجاسوس تتفق في أنه جواد مجنح نشأ من قطرات دم سيد وزا اثر قطع برسيوس لرأسها .

• ويقال ان بليروفون قد عثر على هذا الجواد وهو يروى ظمأه من قبر بيريس واستطاع الاساك به وكبح جماحه باللجام الذهبي الذي منحته أثينا إياه (يصور كثيرا على النار وهو ممطيا صهوة بيجاسوس) وقد ارتبط بيجاسوس بالموز (رسات الفنون التسع عند الأفريقي وترجع الاسطورة ذلك الارتباط بأن بيجاسوس قد فجر نبع هيبوكريس الملهم لربات الفنون بضربة من حوافره . ويصور هذا الجواد بكثرة وباتقان على عجلة مدينة كورينثا ومن المعروف أن الاسكندرية في القرون الثلاث التي تلت نشأتها قد أصبحت موقلا للفكر ومصفاة رائعة للفكر الهليني ومدرسة خاصة لتتقيحه وتهذيبه وإعادة عرضه للقرون التالية بصياغة سكندرية مصرية تنتمي لحضارة ما بعد هوميروس ويراكستليس والاسكندر الأكبر . ولذا نعتقد بأن تلك القطعة المصورة هي من نتاج سكندري خالص وتكفيها هيلينسنيا .

• وقد أصبح بيجاسوس في تراث الفكر العالمي نمبا بعد رمزا للخلود وخطرات الاحلام .
(أ - ع)

• التمثال مسجل بالمتحف اليوناني الروماني بالاسكندرية تحت رقم ٣٨٦٢

التحليل الفني :

• تبدو هذه القطعة الأثرية كتلة طائرة في الفراغ على شكل مثلث تميل قممها لليمين ويبدو كقائم الزاوية تقريبا .

هذا الأثر هو كتلة حجرية مشحونة بخطوط وتفاصيل ذات منحنيات تشكل حالة انفعالية شديدة تتوقد في نفس المتفرج .

وهذه الحالة الانفعالية تنشأ من حركة الخطوط الرئيسية لحركة الاجزاء وهي :

- رأس الحصان وكتفه في اتجاه رأسى .
- الجناح في شكل أفقى مائل لليسار لأعلى .
- الرداء المنطلق بفعل أثر حركة الريح في الطيران في شكل متجه بميل لليمين لأعلى عكس حركة الجناح .

هذه الخطوط للاجزاء واتجاهاتها تنشأ من مركز تلاقى لها في شكل مثلث حسم يلتقط النظرة الاولى للأثر وهذا في ثلث التكوين من أعلى يحتويها من أسفل كتلة جسم الحصان بشكله المستعرض بحركته النافرة في خطوط ملتوية تتوازن وتتفاعل مع الاجزاء العليا بترابط معها .

• ثم تخرج ساق الفارس من أسفل الجناح متدلّية فوق بطن الفرس وكأنها امتداد لحركة الرداء من أعلى وان وجود هذه الساق لمحة تشد الوجدان وتحرك التعاطف الانساني بسرعه ، فحالة الطيران وكأننا نشارك الفارس شعوره وهو فوق الحصان ، فوجود الساق بشكل بؤرة انسانية تثيقظ لها الاهصاب ونعيش معها في توتر .

• وان تشكيل خروج الساق من أسفل الجناح عند بطن الفرس المنطلق في طيرانه تقوس كنفه وفخذه وتبدو معهم كاجزاء آخذة ايّاق يتردد مع الجزء العلوى للشكل وكأنها النغمات المصاحبة للحن الاساسي تحتفى به .

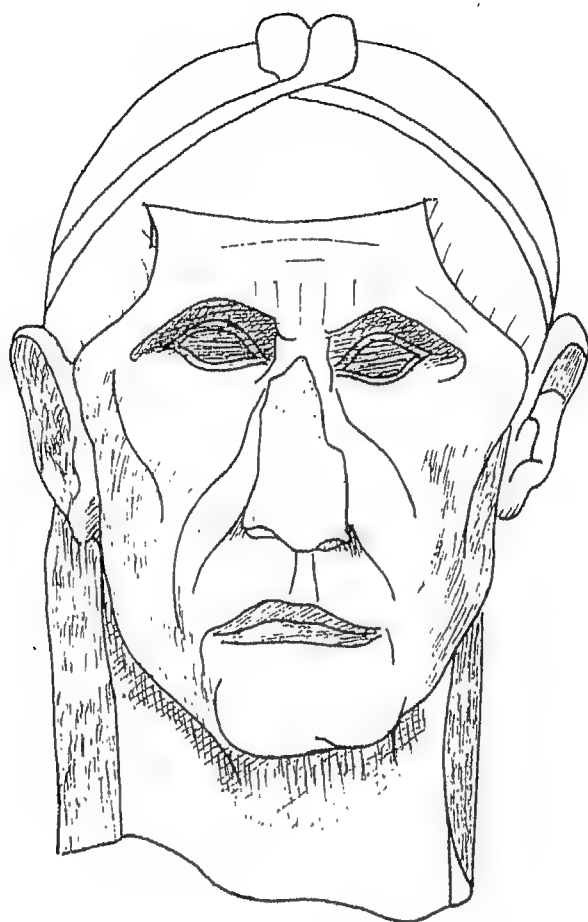
وهذه الكتلة الحجرية الباقية من أثر لغارس يمتطى الحمان الطائس —
"بيجاسوس" ورغم أن شخصية الفارس غير معروفة أو محدودة للمتفرج وجزء من الرأس
وأطراف الفرس مفقودة إلا أن هذه الكتلة قد احتفظت بجوهر ثمين يتواجد بالحر كمة
المحتفظة بقوة الانفعال وبالتأثير العميق المتأني من الشكل المجسم وهذا ينفث الأثر
قوة - وجدانية عميقة أى قوة إنسانية تؤكد تفوقها ذلك الشعور الذى تتركه فينبس
وهذه القوة الوجدانية - شغلت فنانو عصر النهضة الذين تفتحت عيونهم ومداركهم
على أثر اكتشاف مدينة بومبى الأثرية بإيطاليا واكتشاف القوة الدرامية للكتلة فى بقاياها
التماثيل وكأنها دافق دائم لا يتوقف لأثر وجود الإنسان .

فان هذا الأثر على حاله الراهن - يبرهن أيضا على أن المثال فى العصر
الحديث عندما يبحث فى أشكاله عن الحركة والانطلاق ويحقق التوازن بينهما وهو
مجسما فى الفراغ " أى كتلة النحت بحجمها وشكلها الخاص وبخطوطها الخارجية
آخذة محيطا خاصا بها بالفراغ - فالفراغ يتخلل المساحات الداخلة فى محيطها
والأشكال الناتجة فى كتلة النحت تشغل حيزها فى الفراغ وبذلك يكون الفراغ وحجم
الكتلة فى حالة تداخل بينهما يحقق التجسيم فى الفراغ ، وأحيانا فى أشكال لا موضوعية
وانما جمالية تحمل بصمة إنسانية عميقة ومؤثرة ، وأحيانا أخرى فى أشكال موضوعية
متكاملة - وتُستمد ذلك مما عاينت عليه كوارث الطبيعة وفعل الزمن فى إبراز هذه
القيم من خلال قطع الأثار المبثورة الأطراف والتي فقدت معالم شخصياتها ورغم ذلك
بدت القطع حية تتنفس بنور بصمات الإنسانية ليتبقى للعالم بصمة قوية ومؤثرة ورائدة
فى تغيير المعايير والروية الى ذلك الأيحاء الإنسانى الخلاق . وهذا انما هو بقاء
للجوهر الذى خلف هذا العمل وهو الإنسان . . وان ما حققه من روحه فى انفعاله
وعواطفه ورويته فى معالجة الكتلة بما يكسبها الحركة الحيوية للموضوع الاساسى وهو
(فارس يمتطى حصان طائر) قد ظل قويا مؤثرا بل وقد تجرد نهائيا من
الموضوعية الأسطورية وبقي أثرا مجردا بين وقفة إنسانية عالية . وهذا الجوهر —

يضيف قيمة باقية للأبد، ويلقي أضواءً على ما يحمله الأثر من تاريخ الينا من فـسـكر وثقافة وإنسانيات رفيعة لهذه الحضارة - فهذه الأضواء كاشعاعات تحقق الاتصال المباشر في نفوسنا وكأنها دينامولا شعورى يمرى فى كل جزىء فى الأثر يلتقط من أعماق ذاكرتنا وباطننا التفاعل معه والاحساس به وكأنه جزء منا وليس بغريب طينا وان كان هذا الأثر قطعة صغيرة كجزء - من عمل كبير - فان ما يحمله مـسـن بصمات فنية لا تقل قيمة أو تأثير عن ما تحمله من قيم الأعمال الكبيرة أو الكاملة.

ف - م





الكاهن

رأس الكاهن

• رأس الكاهن المعبود الاغريقى - المصرى حريوقراط ، على الاغلب ، وهو منحوت من الجرانيت الارجوانى الذى تشوبه بقع بيضاء ويميل الى البياض عامة ويلاحظ أن الشعر أعلى الرأس قد اختذل بواسطة طرقات خفيفة للأزميل .

• ويمكن الحكم على طبيعة ووظيفة الكاهن من التاج النباتى الرشيق الذى يعلو الرأس ، والمكون من ساقين دائريين يتقاطعان أعلى الجبهة وينتهيان بهرما زهرة اللوتس .

• وتنطبق ملامح الوجه بالحدة والجسود ، ويبدو ذلك من الفم ذو الشفاء الرفيعة المضومة ، والعيون ذات النظرات الحادة المدققة ، والحواجب المقطبة العابسة وقد ساعدت مادة الحجر الذى نحت منه التمثال فى اضعاف صلابة وجسود والتعبير عن الطوايا الحقيقية لنفس كاهن وشئى قديم يحيى بخواء نفسى وعقلى فى نهايات عصور الوثنية وجوار معبود انهكه شكوك اتباعه وبدأ يتهاوى تحت وطأة الدهر .

التحليل الفني :

• فى هذه الرأس نجد وجود دعامة من الخلف تشير الى أننا أمام قطعة من تمثال كامل مستندا من الخلف بدعامة كمنحط التماثيل الفرعونية . ومعهد تهشم التمثال انفصلت الرأس - فالجزء الذى يمثل الدعامة أصبح يدخل فى تكوينها الفنى بشكل متكامل على حالتها الراهنة - وهذه الرؤية معاصرة لقطع الاثار على أثر التشويه فيها .

• وهذا الرأس الذى كان جزء من تمثال كبير - يؤكد أحد خواص العمل الجيد . أى عمل فنى متكامل - وهو الذى كل جزء فيه يكون على درجة من الدقة والجودة فاذا انفصل عن الكل أصبح فى حد ذاته متكاملا وموضوعا قائما بذاته يحمل أسس القيم والجمال .

• نعت هذا الوجه يمثل مستوى فنى مرتفع يميل الى التعبيرية والواقعية فيتميز بملامح حادة تعبر عن شخصية تفيض بالذكاء ذات سمات جادة انفعالية مؤثرة بتصرف فنى متمشيا لما يسود العصر الرومانى وقت ذاك من الميل فى اظهار القوة الشخصية والمضمون الانسانى الذاتى .

• فالتكوين رغم أنه جزء من عمل كبير الا أنه يحمل صفات القوة البنائية فيرى الشكل مترن وراسخ . وكأن الطبيعة تتدخل وتحدث عن طريق الكسر رؤية جديدة محددة وتبرز قيم جديدة للحلول الفنية التشكيلية التقليدية .

فأولا الوجه :

• خط الذقن مع خط الحاجبين أفقيا مع امتداد الأنف طوليا (قبل كسرهما مع الخطوط الجانبية للوجنتين وخطوط الصدغين تشف عن صلابة فى الشخصية وميل الفنان لا يراز الجوانب المؤكدة لذلك برغبة فى التعبيرية القوية وكل تتأتى عن تكوين ينشأ من التفاصيل الطبيعية فى الوجه فيؤكد فى بروزها وتحددها وينتج حوار تشكلى بين البروزات العظمية والعضلات المتحركة يخضع لحالة نفسية منعكسة عن فكرة استحوذت على مشاعر الفنان فعمد الى

القطعة رقم ٣١٩١ بحالة ١١ بالمتحف اليونانى الرومانى .

التعبير عنها وتجسيدها نقلا عن واقع له تأثير نفاذ . فمن ناحية التشريح - تنتمى الملامح الانسانية لهذا الشخص بشكل واضح الى فصيلة القردة العليا (التى تكون ملامحها قريبة الشبه بعلامح الانسان) فهو الى درجة ما ليس وجه ل انسان عادى - بل ل انسان له وجه ذا مميزات غريبة ، ويظهر هذا فى تركيبه العينين المعلقة على بروز عظم الحاجبين أى مستوى ارتفاعها مستو مع سطح ارتفاع الحاجبين المائل وفى نفس الوقت يبرز عليه بروز عظم الغم بالشفاء المضمومة ثم مع الذقن يؤكد وجهة النظر فى هذا الانتماء .

٥ فان نسب المناطق البارزة فى الوجه عامة غير عادية . ويدل هذا على دراسة وتعصب فى طبيعة هذا الرجل - فالنحت موفق جدا وقد لخصت مسطحات الوجه بشكل يودى للتعبير عن الشخصية الانسانية وفى نفس الوقت الستم النحات بأصول فن النحت فأخرج من هذا الاندماج شكلا متكامل وقويا يميل الى التعبيرية الحادة .

٥ مسقط الرأس من أعلى : محسوب جماليا - تشكيليا وبنائيا - بعلاقة بين جسم مستدير وجسم مكعب أى الرأس والدعامة الخلفية ، يشير ذلك الى علاقة رياضية هندسية راقية لا تقلل من الالتزام بالطبيعة البشرية وفى نفس الوقت طبيعة الشخصية بل تؤكد شخصية الفنان أيضا أنه صاحب رؤية انسانية خاصة ورؤية تشكيلية تتمس بالقوة والمقدرة . فالرأس الدائرى والدعامة المستقيمة ذو المسطحات الصريحة يندمجا فى علاقة هادئة وقوية تعكس فكر متطور لفن ارتقى فوق معطيات الطبيعة العادية وعالج أماكن الضعف التى فى تنالها بهذه العلاقات التى ابتكرها لتحيل الضعف الى قوة .

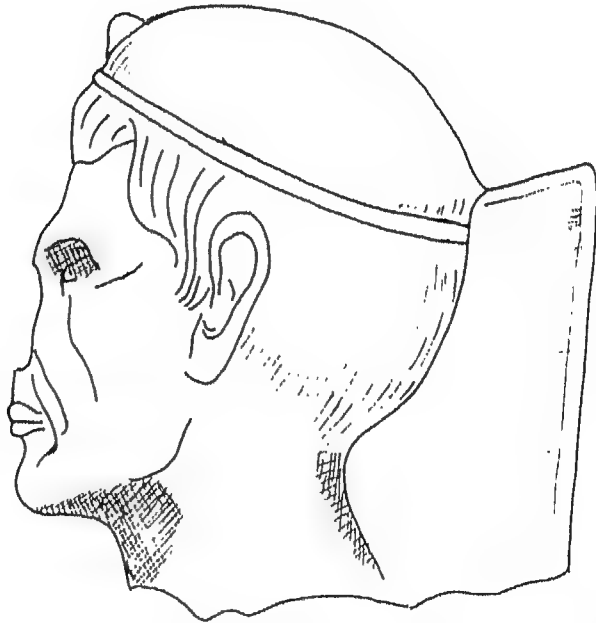
٥ فهذه التعبيرية فى الوجه تميل الى الصرامة والحدة فى الفن الرومانى والخروج من حالة الهدوء بالنظرة الروحية الانهائية فى الفن المصرى الذى عالم المعطيات المادية وان كانت الدعامة هى الاشارة الى الالتزام بالتقاليد الفنية المصرية ورغم ذلك فهذه المرحلة التى لم ينسلخ فيها الفن الرومانى فى مصر عن الاصول والقواعد المصرية بشكل أكيد لأنه فن دينى حيث تكون

تقاليد في زمام الكهنة المتسكين بالتقاليد الصارمة.

• وخط العصاة الأفقي على الرأس وفوقه برعما زهرتا اللوتس وهما الجسمان الصغيران الرأسيان يردآن على خط الأنف الطولي في الوجه ويقطعان مسن الإحساس بضيق مساحة الجبهة حيث يلتقا النظر لهما - فلا تتركز الرؤية على الجبهة الصغيرة التي يحددها المشعر على الجانبين أيضا وإن كانت تعدل على الذكاء المفرط والمؤكد في نظرة العينين النافذتين ولكن نجد معالجة الشعر الرومانية في التنعيم بالخطوط الصغيرة الملتوية متمشين مع الحركة الطبيعية له وخاصة على الجانبين وفوق الجبهة الصغيرة فتوجد بذلك حالة مؤكدة بالتوتر والقلق.

• وتهدد الرأس بكل ملامحها وتتكونها المحدد كقطعة تعبيرية تكاد أن تتحرك يمينا وشمالا من شدة الانفعال المستبطن داخلها عن طريق التركيز في تحديد الملامح والقسمات العنيفة.

ف . م





الثور ايس

تمثال الشور أبيس

تمثال من البازلت الأسود لمعبود البطالمة القديم "سرابيس" في الصورة المصرية المعتادة الشور "أبيس" ... شرطيته في ١٤ مايو عام ١٨٩٥ مخطما ، ولم يسبق منه سوى الجذع Torse تقريبا على السطح الصخري لهضبة منطقة عمود (بومبي) بالقرب من الركن البحري الشرقي من الأترسيوم Atrium (الفناء المكشوف) المؤدى للممرات السفلية الواقعة غربي العمود .

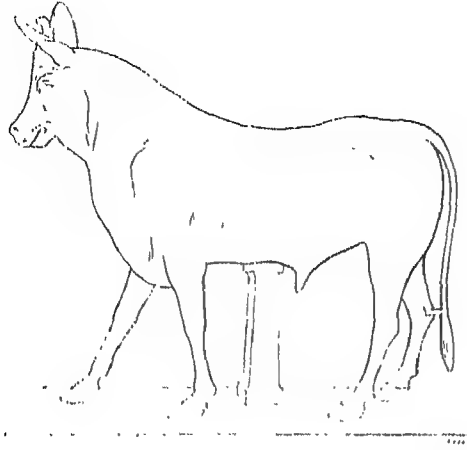
٥ ولقد لوحظ عند فحص الأثر عند كشفه أنه قد لاقى من ضربات عصبية عنيفة قديمة حطمت الأجزاء الرخوة منه ، فبالرغم من روعة الجذع وسلامته ، لم يسبق مسن رأس الشور الا شظايا قليلة عبارة عن جزء من قرن وجزء من أذن ، وكذلك جزء من الجبهة ومقدم الرأس توجد به العيون وبعض الشعيرات ، كما تحطم العنق الى عدة أجزاء ولم يسبق منه سوى النحر وبعض الأطراف ، كما فقدت الساق اليسرى الامامية ، وكذلك القاعدة ولم يسبق من ذيل الشور كذلك الا قطعة بسيطة وبعض آثار الذيل المالقسة بالجذع .

٥ ومن الغريب أن يعتقد عامل الحفائر أن هذا الجذع البديع النحت عند الكشف منه للوهلة الأولى تمثالا لامرأة حبلى لا تمثالا لشور شائر . . ومعبود وشي قديم . . ولقد عثر بالقرب من التمثال بعد برهة على شظية من نفس مادته تحمل سطورا بالاهريقية التي ترجمتها وتكلمتها على الوجه الآتي (لاله العظيم) سراپيس ، والالهة الذين معه في المعبد ، من أجل صحة الامبراطور قيسر تراجان هديران أغسطس .

..... ΣΑΡΑΠΙΔΑΙΤΟΙΣ .
 ΣΥΝΝΑΟΙΣΘΕΟΙΣ | ΥΠΕΡΩΤΗΡΙΑΣ ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΟΣ ΚΑΙΣΑΡΟΣ ΤΡΙΑΝΟΥ | ΑΔΡΙΑ
 ΝΟΥΣ ΒΑΣΤΟΥ | ΧΗΤ(?).....

وفى وجود فجوة أسفل بطن التمثال ليتمكن التأكد من شكل سناد قديم للبطرس
كان يحوى هذه الشظية الثمينة . وبفضل سطور الكتاب هذه التى تأريخ هذه الوثيقة
الغنية السياسية لعصر الامبراطور هديرمان (١١٧ - ١٣٨ م) ومن المعروف
أن مصر وآثارها ومقائدها ونيلها وأسرارها كانت موضع شغف واستغراب هذا الامبراطور
العالمى الخزفة . . . والذى حاول الامام بكل ثقافات وحضارات الامم الداخلية فسى
تكوين الامبراطورية فى عصره ، فضلا عن أنه تشرب بالحضارتين الاغريقية - واللاتينية
. . . وقد حاول الامام بأسرار مصر ودياناتها وحصونها ، وبنى مدينة رومانية بأكملها
فى صعيد مصر لصديقه العريق المعبود المولى انطونيوس سميث (انطونيوسوليس)
وحاكى مدينة كانوب الغامضة القديمة (أبهى قير الآن) فى حدائقه الفردوسية
بروما . . . ولقد تعمق فى الاسرار والعقائد الاليوزية وأهدى اهتماما عبقيا بالفن
الاغريقى . . . ولذا فاقامة هذا التمثال وطى هذا التحويعد بمثابة حضارة رومانية
ومذاقا امبراطوريا خاصا مصدره هديرمان لا أحد أرباب مصر النيلية الغربية فى أبهى
معابد الثقافة البطلمية الرومانية سرايوم الاسكندرية الحافل ، ولكن من الغريب
أن يأتى نحت هذا التمثال على هذا النحو من الابداع والتكن من الحجر الصلب
فى عصر من عصر التدهور السياسى والحضارى لمصر الفراغة وهى سمة نلاحظها مستمرة
فيما بعد وتبلغ ذروتها فى أعشى عصر القهر والاضطهاد للمصريين فى عصر دقلديانوس
حيث نحت عمود دقلديانوس المروع الذى مازال ماثلا للآن للانظار . وقد قام
الفنان الايطالى مركوشى بترسيم التمثال منذ زمن .

رقم التسجيل بالمتحف اليونانى الرومانى ٣٥١ معروض بمالة رقم ٦
وأبعاد التمثال : الطول ٢.٥ م الارتفاع ١.٨٠ م .



٥

التحليل الفني :

ندخل صالة رقم (٦) بالمتحف اليوناني الروماني بالاسكندرية فيطالعننا عجل أبيس - فيبدو وكأنه خارج من قدس الأقداس في مهابة وكأنه يأتي من جوف الهدوء المحسوس ، من بعيد ومن عمق لا يقاس وهذا الاحساس يتحقق من أثر النظر للفتة الرأس البسيطة نحو اليمين وتوحي بأنها حركة بدأت في التو بعد ثبات طويل في وداعة وألفة - بدون أن يختل التوازن المعهود الذي هو أهم سمات الجسمال في الفن المصري وسر سبب الاستقرار والهدوء والهيمنة على الشهور الانساني .

• هذا الرسم عين : - Bulletin :

N° 35 - N;3 Vol . XI. 2.

PL XXXVII . Fig. 1.

وفي عجل أبيس يتحقق التماثل من ايحاء الخط الرأسى الذى يعدل التماثل
فان لفظة الرأس للعجل جديدة تماما على العجل فى زمن المصريين الفراعنة -
فذلك العجل مصرى رومانى وكما يُصنع تماثيل الالهة والملوك بلفظة الرأس التى تنبسط
من الابهة وعق التأمل الدنيوى فكذلك صنع الفنان هذا العجل مطابقا لما يمسود
عصره من أوضاع فنية ثابتة .

● وبالمقارنة يوجد تماثل الاله سيرابيس الذى صنعه الرومان من الممرس والرخام
الابيض أخذاً هيئة انسان يحمل فوق رأسه سلة وتتدلى على جهته خمس خصلات
من الشعر وهذا الاله هو المرادف لعجل أبيس بالنسبة للرومان . أما عجل أبيس
فهيتم بعبادته المصرىون وكان من الممكن للفنان أن يستعمل حجر الرخام الداكن
لصنع هذا التماثل خاصة وان فى عهد الرومان سادت مادة الرخام أكثر على أى مادة
أخرى .

● ولكن لجأ الفنان بالمزاج والفكر المصرى والشعور العميق بالغيب والا حساس
بالغموض بما يوازى عق النفس المصرية والتقاليد الدينية العميقة المتغلغلة فى عمق
نسيج الكيان المصرى الى مادة البازلت الأسود وهو مادة صلبة جدا وثقيلة جدا تعمق
أكثر الهيبة والرهبنة والحضور الغيبى لشكل الاله ، رغم تأثر الرومية الفنية
بالمؤثرات العامة السائدة للمصر الرومانى مثل لفظة الرأس والفراغات بين الأطراف
 وخروج بعض الأطراف من حيز الكتلة مثل الأذنين والقرنين وبينهما قرص الشمس من
الامام والذيل متدلى من الخلف ، فى مادة مثل مادة البازلت الذى حرص الفنان
المصرى القديم على تلافيتها تماما - خاصة فى تمثيل الالهة فانه كان يبتعد تماما
عن تعريض أجزاء تماثله لفقدائها على أن تظل فى تماسك وقوة تواجه الزمن ونائباته .

● فعندما نرى الایماة البسيطة ونستشعرها أكثر من الخططين الخارجيين للرقبة
مع منظور الصدر والبطن فهما خططين ليسا متماثلين - أى مختلفين - أى متحركين
ويؤكدان الاحساس بالحركة التى ستستمر من خلال النظر له من الامام .

• ومن أحد الجوانب يبدو كتلة مستطيلة وهى جسم العجل ، مرتفعة بثقلها على أربع من الأرجل ودعامة عند أسفل البطن فى الوسط فتصبح كتلة الجسم محمولة على خمس قوائم تحدث هذا الفراغ الهائل أسفلها يعطى الحدس بالدهشة عند الانسان فى تقبله للشكل الغنى لأن ذلك التشكيل الجرى* والغير مألوف لهذه الخامة بشكل خاص وهى التى عبر بها الفراعنة فى فنونهم شكلا ومضمونا عن وجدانهم ومثلهم الغيبية. فان ذلك التشكيل الغير مألوف والجرى* فى هذه الخامة قد أنجز بقدره وأعجاز فى تحميل هذه الكتلة على خمس دعائم وهى الأطراف والدعامة. فلانرى فى الفن الفرعونى عجلا محمولا على أطراف فقط ، بل محمولا على دعامة طولية تلتصق على جانبيها أطرافه - فلا يحدث الفنان فراغا مطلقا لان النظرة البعيدة للخلود تستدعى ذلك.

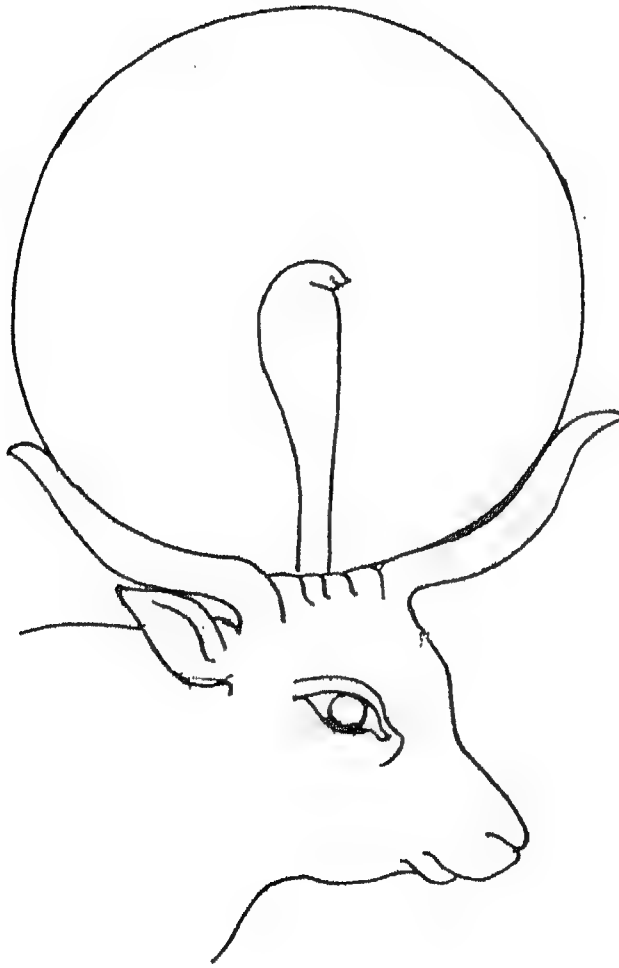
• ولذا فان وجهة النظر الدنيوية فى زمن الرومان وتشبيه الالهة بالبشر فى أحجام كبيرة وضخمة بالا وضاع البشرية المتسمة بالخيلا* والتعاضد أهدت فكرة محاولة ايجاد تلخيص الا يطار الخارجى للشكل لحماية الاطراف من البتر .

• نتأمل المعالجة الفنية لمسطحات جسم العجل فنجد دراسة وافية لكل جزء فيه وتلخيص الطبيعة خلف ملمس هادى* النقلات من جزء لاخر وبشفافية ورقة تتشى مع تذوقنا المميز لانجاز الفنان الفرعونى فى صياغة متسمة بالهدوء* ويسود فيها الشعور بالجمال . بعيدا عن الانفعال المعبود فى الفن الرومانى رغم التأثير العام لذلك العصر على كل شى*

• يأخذ شكل الأقدام حركة المشى فى خطوة وكأنها تتبعها خطوة على كل جانب فى اتجاه مضاد (مطابقة لحركة المشى للحيوان) فالجانب الايمن للارجل متقاربة للداخل والجانب الايسر متباعدة للخارج دون أى اهتزاز فى قانون توازن واتساق الكتلة للجسم من أعلى بحركة الارجل فيبدو شامخا قويا عظيما ويؤكد ذلك كبر الحجم وان انسداد الذيل الناتى* من الخلف الى أسفل فى شكل خط رأسى رشييق

عندما يرى من أحد الجوانب كأنه امتداد لخط الظهر الهادئ للعجل في عذوبة جميلة وكذلك يحقق ترويد ترويد ايقاعي لخطوط حركة الأرجل من أسفل جسم العجل وخاصة للدعامة الوسطى وأيضا يحدد الشكل من الخلف ويحدد بالتالي الرومية أيضا من الخلف . فهذا العجل وان كان من العصر الروماني إلا أنه مرتبط بشكل عميق الى الفن الفرعوني بل وينتمي اليه .

ف . م





ساقية الورديان

ساقية الورد يان

● الجبانة الغربية للاسكندرية التى تحدث عنها سترابو Strabo وأطلق عليه اللفظ المعروف Necropolis هى تلك المجموعة العظيمة من المقابر المنحوتة فى جوف الصخر قرب الاسكندرية فى المنطقة على امتداد الأماكن الحديثة المعروفة باسم كوم الشقافة والقبارى والورد يان والمكس والدخيلة.

● وفى صيف عام ١٩٦٠ وأثناء الحفر لبناء منشآت الحوض الجاف بمنطقة ميناء البصل بالورد يان ظهرت أربع مقابر على عمق أربعة أمتار من مستوى سطح الأرض ، وتعد ثالث هذه المقابر من أهمها - بل يعد الكشف عنها حدثا فنيا عظيما فريدا - وذلك لوجود مجموعة من المناظر المصورة بالغريسك أهمها لوحة تصور مشهدا مثاليا لحياة الريف والطبيعة المصرية الحافلة خلال العصرين اليونانى الرومانى ، فى أهم عناصرها وأكثرها ألفة للمشاهد للحياة الزراعية المصرية.. وهو الساقية أو عجلة المياه المستخدمة منذ تلك الأحقاب البعيدة فى رفع المياه الغالية الى مستوى الأرض العالية.

● ويشاهد فى منتصف اللوحة قائما خشبيا رأسيا وقد ثبت به عارضة هـى بمثابة النير لزوج من الشيران القوية المصورة باللوحة . . ويدور القائم (عند مساند دور الشيران حوله) محركا عجلة خشبية أفقية كبيرة من أسفل (لا تشاهد فى الرسم) فتدور هذه العجلة والتى بدورها تدبر عجلة رأسية تشاهد على يسار المنظر وهذه العجلة الثانية (الرأسية) تحمل المياه فى قواديس (موجودة فى سمك خشب العجلة) أو أوعية مثبتة بها وتفرغها فى قناة بالأرض المرتفعة.

● ونشاهد أسفل المنظر مصدر المياه العميقة التى تقوم الساقية برفعها . . وهو عبارة عن بركة مياه تقريبا حافلة بالنباتات المائية وقد صورت هنا بطة ودجاجة برية .

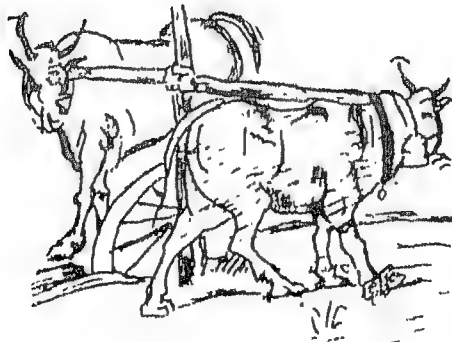
● ويشاهد معسورا على المسطح الأيسر المقابل للشيران ظللا باقية لشكل صلبى كانت مهمته فيما يبدو حراستها وحثها على الدوران عند الضرورة اذا تراخت أو تكاسلت ويبدو واضعا فى فمه نايما بقيت ظلالة . . وعلى اليمين قد توجد بقايا

قداسة لتكسية نباتية وقد لحق التلف بهذا الجزء .

• ويعد هذا هو المصدر الأثرى الثانى لتسجيل الساقية فى الآثار اليونانية الرومانية بمصر . والمصدر الأول هو ذلك الأثر الجليل الذى يشل بقايا ساقية رومانية كشفت عنها حفائر جامعة القاهرة عام ١٩٣٩ مغمورة ومنسية تحت الرمال المافية بمنطقة تونا الجبل الاثرية الهامة وهى بصفة عامة على صورتها التى عثر عليها عبارة عن بئر يبلغ حوالى ٣٨ مترا عمقا ومكون من طابقين محفورين على شكل مستدير ومضبوط الأبعاد وكانت طينا البثرين أكثر اتساعا من السفلى وذلك لتسهيل عمل الشيران أعلى سطح الأرض وسحب الماء بكميات هائلة بلا مشقة تبهث الحياة فى واحدة رائحة من العقائد السارية فى الرمال .

• ومن المعروف أن تصوير الطبيعة ومناظرها الخلابة من ابداع مدرسة الاسكندرية الهلينستية تلك المدرسة التى أثرت على العصور التالية وحضارات الغرب بصفة خاصة ولد لنا العديد من مناظر الطبيعة المصرية النيلية التى خلقت عقول اليونان والرومان مصورة على جدران وحوايط المنازل ولوحات الفسيفساء والأوانى البرونزية والزجاجية بل والمنسوجات أيضا .

٩ . ع



• رقم التسجيل ٢٧٠٢٩ صالة ١٥ بالمتحف اليونانى الرومانى .

التحليل الفني :

نذكر على الفور اسكتشات وصور الفنانين في العصر الحديث بما تتميز به من الحيوية وتدفق الاحساس العاطفي بالموضوع في طابع حر طليق .

• ذلك الاسكتش - الذى يبدو وكأنه من صنع أحد الفنانين المعاصرين الآن بما تزخر به اللوحات المعاصرة من قيم فنية حرة . وما يتضمنه هذا الاسكتش من خطوط تعبيرية تتدفق من خلالها الانفعال بالطبيعة بقوة وحيوية من خلال الرسم بالخطوط الجزلة المعبرة فوق ضربات الفرشاة الحرة الغير ملتزمة بالتنسيق التقليدي في خطوط ومساحات لونية عريضة وفي سيروية انفعالية حية بتدفق وسرعة فتتحقق رؤية صادقة من بصمات فنان مصرى حر في انطلاقه لا نظير لها في تلك الفترة للعصر الرومانى - كاللعمان السريع الخاطف متعبا من التقاليد فيكشف عن جوهر حى خلاق ، ولذا خلا الفنان بما يكمن داخله من صدق وانفعال فى بساطة غير متكلفة - فاذا به يتصل بنا بالعصر الحديث وكأنه أحدنا فى زمننا هذا فى أواخر القرن العشرين بعد الميلاد .

• هذا المنظر الطبيعى داخل مقبرة خاصة أراد صاحبها أن يعبر عن صورة طبيعية لحياة الفلاح فخرج عن المألوف وعن قالب الجنائزى التقليدى الذى التزم به فى تصوير باقى أجزاء المقبرة التى يتفح تماما أنها مرتبطة بالطوقس الدينيصة - أما هذا المشهد الطبيعى فمرتبط بشخصية صاحب المقبرة فكانه جعل جزءا للدينيا وجزءا للآخرة ١١ أو أنه صور هذا المنظر فى مقبرته لغرض أن يظل له ذلك النشاط الدينى وهو " العمل فى الغيط " فى الحياة الأخرى بعد البعث .

• هذا الأثر عبارة عن زاوية لحائطين أحدهما كبير - المواجه لنا فى مستقبل صالة ١٥ عليه رسم بالألوان لمنظر طبيعى وهو منظر الساقية ..

• والآخر جانبى أى عامودى على نهاية الحائط الكبير من اليمين وعليه رسوم جنائزية أحدهما لرأسى هرمس على الجانب المزاوى للجدار العريض أما الوجهة المقابلة لنا فى هذا الجدار الجانبى نرى صورة تقليدية للراعى الطيب أعلاه - أما الجانب الثالث لهذا الحائط فهو عريض ومستمر لواجهة حائط أخرى عليها رسم

بالوان لتقليد الرخام الالكباستر وهذه الواجهة الجانبية مقاطعة للحائط الاساسى الذى عليه منظر الساقية .

• والمنظر الطبيعى لمشهد ريغى - هو رسم لساقية يدور حولها ثوران يحرران عجلة الساقية ويبدوا أحد الفلاحين فى طرف المنظر ويعد الساقية من أسفلها سور صغير لقناة حول الساقية بها فتحة يخرج منها الماء حيث نباتات وطيور مائية.

• وقد صور هذا المنظر بطريقة الفرسكو المعروفة ذلك الوقت حيث لم يسكن معروفنا التصوير الزيتى بعد - وهذه الطريقة بالتلوين المباشر للحائط فور اضافة طبقة الملاط المبطنة للجدار مباشرة وهى لا تزال لينة ويتم ذلك باستعمال الأتربة الملونة (أكاسيد) ممزوجة بالماء فتعطى ألوان مختلفة تصاف بفراجين ذات أحجام مختلفة وتتميز الألوان بعد جفافها بأنها ثابتة ومقاومة للماء .

ونستطيع التعرف على الخطوات التى اتبعها الفنان فى تصوير هذا المنظر على الفور فقد رسم المنظر على أرضية بيضاء - والنشاط الفنى على هذه الأرضية قد تم من خلال مرحلتين فقط فى مرونة وسرعة .

• المرحلة الأولى : رسم بالألوان المائية للشكل العام للتكوين وتحديد هياكله على الأرضية البيضاء وذلك باللون البنى واللون الأحمر فى رسم الثور الأول والطيور أما الثور الثانى باللون الترابى (البنى الفاتح جدا) ، واللون الأخضر فى رسم النباتات وكذلك اللون السماوى فى رسم المياه واللون السورى والبسنى والأصفر فى رسم الفلاح مع ما يمكنه استنباطه من غلظت الألوان - كاللون الرصاصى الشفاف وكذلك جعل الألوان شفافة فى بعض الخطوط وبعض المساحات .

• وقد وضع الهيئة العامة للعناصر بهذه الألوان كرسم مبدئى للمنظر بفرشاة سميكة وأيضاً بفرشاة رقيقة حينئذ آخر فى ضربات عريضة وسريعة لا تجاز فى رسم الخطوط ووضع المساحات الكبيرة يمد فنان متمكن وجريء مزهو بخروجه عن القيود الفنية التقليدية بانطباعات تجريدية عامة .

• المرحلة الثانية : هى تأكيد الخطوط والمساحات الصريحة الملونة بالألوان

المختلفة بطريق الرسم عليها مرة أخرى باللون الأسود بخط للفرشاة يبدو كالقلم الفحم - وهو أصلا ريشة غمست باللون الأسود أخذت سمكا قليلا في بعض المناطق ، لتأكيد الظل .

• ووظيفة هذا الخط الأسود هو تحديد الأشكال وتأكيد التجسيم التشريحي للشيء بشكل أخص - بالخطوط المؤكدة لحركة العضلات للجسم والأرجل فسي رعشة سريعة متكررة وبشكل أحيانا ما يعطى ارتجاج للخط يعكس ترديد الحركة الطبيعية ويزيد من الإحساس باستمرار الحركة وواقعية الحدث وكأنه حيا - ومستمر ويعكس جانب من حياة الغيط البسيطة لواقعية وجمال الطبيعة .

• وهنا وقفة ..

فقد لعب الفنان منطلقا ومزهوا بانفعاله بالخط الأسود في مرونة ورشاقة جميلة بقدرة عالية في الرسم التعبيري والتجسيم الطبيعي فوق عشوائية الضربات السريعة للفرشاة في المرحلة الأولى التي وُضعت في شكل تجريدى شامل للمنظر فحقق بذلك اهتزازا من تداخل الخط الأسود وخطوط الألوان التجريدية الستة تعتبر بدورها أيضا كخلفية للخط الأسود - فبدأت الصورة حية من اهتزاز وتداخل الخطوط السوداء مع الخطوط والمساحات اللونية التجريدية المسبقة عليها .

• فان الخطوط السوداء تتسم بالواقعية التعبيرية ، أما المساحات والخطوط اللونية السابقة تتسم بالتجريد .

• وبذلك شمل هذا المنظر مسلك فني تجريدى في المرحلة الأولى مع مسلك فني تعبيري واقعي في المرحلة الثانية - فأصبح ذا سمة فنية مؤكدة - بمستوى قوى - فيبدو المشهد كالمنظر المتحرك - الحى ذا الاهتزازات المعبرة - من جانب ومن جانب آخر شمل تلك القضايا الفنية الحديثة المعاصرة بشكل مؤكدد وواضح .

• مثل ما سيتضح عندما نكتشف عن طريق الأسلوب الفني أنه الأثر الوحيد بالمتحف الذى نرى عليه صورة لمشهد طبيعى واقعى ذا منظور يحقق الصق

وقد حقق الفنان فيه الأبعاد الفنية للصورة الحديثة .

• وبما أنها صورة على سطح جدار مستو فقد شملت الطول والعرض والعمق وفى ذلك الا طار للوحة يتجسم الاحساس بالشكل وحركته وعمق المنظر فيه .

• فقد ارتبطت فى هذا المشهد الحركة والمسافة التى تحقق العمق - أى المنظور الداخلى الذى هو محاولة محاكاة البعد الثالث فى العمارة وفى كتلة النحت التى بها مساحة حقيقية متضاربة مع مساحة حقيقية أخرى (مجسمات حقيقية متقابلة) ويسعى الفنان الى ذلك فى التعبير ، عن طريق الحركة بواسطة ضغط الخطوط واختزالها (بتقصير للخطوط بواسطة تقارب مفاجئ لها وخاصة الخطوط المحددة للعنصر فيحقق منظور خطى يعطى الاحساس بالمسافة فى عمق الصورة منبثقا من التعبير عن الحركة أى يتحقق البعد الثالث للصورة وليس عن طريق الظل والنور والألوان وإنما عن طريق اختزال الخط وضغطه ويتوقف ذلك على براعة الفنان وقدرته فى الرسم .

• وتوضيح أكثر هو أن التجسيم - أبعاد صمك العنصر - بالمسافة المضغوطة أى المنظور - يتحقق بايجاد العمق داخل الصورة - بالخط المرسوم يضغط فيه خطوط حدود الشكل المتضمنة التعبير عن الحركة والمرتبطة بموضوعية المشهد .

• وأن هذا الفنان للدير ذو خبرة بمسالك التعبير الخطى فى خطوط جزئية قويسية .

• فمنظر الساقية التى تتكون من ثورين مربوطين فى عوارض الساقية فى حركة المشى الدائرى والثوران يكاد ينفلت أولهما من أمام ناظرينا وفى طريقه للاستدارة والآخر مقبلا علينا بثقله وحركته مما أعطى للشكل ديناميكية مستمرة حول عجلة الساقية وإن اتجاه الثورين المضاد لكل شور على حدى فقد تحققت من ذلك الحركة فى المشهد بالمنظور أو العمق معا . وقد اهتم الفنان برسم الثورين وتأكيد خطوطهما الخارجية على أنها محور الصورة والموضوع الأساسى فيها ، فبدى أى شئ آخر كجزء تكميلى أنجز بحساس تعبيرى عام .

• وان الرسم فى المرحلة الثانية باللون الأسود كان لتأكيد حركة الحياة - فى ترديد الخطوط الخارجية المعبرة عن الحركة التشرىحية أكثر للشوهرين عن المشهد ككل وهذه الخطوط السوداء التأكيدية المقصود منها الاضافة للتجويد فى المرحلة التالية بذلك التكنيك بما يتميز به من اختزال وسرعة ماهرة فى الانجاز.

• وقد عكست بذلك قدرة الفنان فى استيعاب عميق لدراسة التشرح الدقيق لجسم الحيوان والطيور وكذا الانسان - ورسمت الطيور والنباتات من تلك الضربات للفرشاة باللون الأخضر أضيف اليه الرسم التجسيمي والتأكيدى باللون الأسود - وان هذه الروئية الفنية التى أتت لنا من خلال ذلك الرسم بهذه المواصفات همدت كالصورة المهزوزة ذات البعد الزمنى التى يجرى الفنانون لاهشين طمعا فى تحقيقها على لوحاتهم الحديثة.

• فان طريقة انجاء الفرشاة فى رسم اللابل على العارضة الخشبية الكبيرة للساقية هى حركة لعب باللون الأخضر لفرشاة سميكة نوعا تعطى الشعور بوجود هذا النبات وكنصر مكم للوحة. وقد مرت يدى الفنان عليه مؤكدة باللون الأسود بنفس الدرجة من السرعة بالرسم باللون الأخضر فى المرحلة الأولى بعكس ما اهتم الفنان بتأكيد رسم جسم الشوهرين التشرىحي فى حركتهما المتقابلة بالخط الأسود وقد رسمت باقى أجزاء اللوحة بشل الكيفية التى تم بها رسم اللابل، فنرى الطيور والنباتات وحركة المياه وخطوط العوارض الخشبية جميعها مكملات للشكل الاساسى بطابع زخرفى سريع كالايقاع الموسيقى المرح مرتبط بالبيئة الواقعية للمشهد .

• ويؤكد ذلك مدى اهتمام الفنان ومعايشته لموضوع اللوحة الاساسى وأن الثيران كحيوانات حية ذات المنزللة الخاصة فى نفسه وهما حول الساقية كمحور الصورة أصلا - فبدى بجانبهم أى عنصر آخر كجزء تكميلى أنجز بحماس تعبيرى عام - فان تلوين رسم النبات والمياه فى عجلة الساقية والذى يبدونها فى الخلف وكأنها انبثقت لأعلى من جراء سرعة الحركة - ورسم المياه المتدفقة من القناة والطيور الالهية بالسباحة ومداعبة النبات ورسم العوارض الخشبية للساقية والنباتات المتسلقة

على العوارض كل ذلك قد أنجزه الفنان باهتمام أقل مما أنجز به رسم الثوريسن في المشهد .

• ومن المعروف أن نبات اللبلاب ينمو طول السنة فلا يبدو في المشهد توقيت لفصل محدد من فصول السنة الأربع - الصيف الخريف الشتاء الربيع - فالزمن مطلق في الصورة فلا نرى إشارة الى نباتات موسمية .

• وان هدف الصورة تسجيل لأهم جانب من حياة المتوفى وأن سرعة انجازها هو سبب اكتسابها لحيوتها التي تشد الانظار وكأنها صورة رست وانتهى من رسمها الفنان منذ برهة ، وأضفى ذلك عليها طابع " الاسكتش التجهيزى " وخاصة ما نراه أن العارضة للساقية حيث تتسلق عليها نباتات اللبلاب التي رست بخطوط خضراء في حركة للفرشاة في شكل خط بنبسط ويتعرج ويتلوسب باستمرارية سريعة .

• واللون الأزرق الموجود بغربات عريضة للفرشاة بشكل شخبطة عمودية تقريبا المقصود اندفاع عمائية تنشر لأعلى ونرى أسفل الساقية بعد سور القناة حـول الساقية التي يبدو منها فتحة يخرج منها الماء .

• صورة حيوية جدا وواقعية للحياة تبين النباتات أسفل القناة يقف بينها طير مائى يداعب أحد السيقان النباتية القصيرة وعلى الشمال تبدو بطة تقسوم لتشرب من الماء المنبعث من فتحة القناة ، والبطة اليسرى تنتشى بالعموم وبربطة الماء - أما الطائر الأيسر يقف على غصن ومنهمك في الأكل وحركة منقاره لأسفل بعكس حركة منقار البطة لأعلى ينطلق بحركة الرقبة الممتدة لأعلى وحركة الأجنحة المتحركة " هدهدة " يعبر الطير من خلالها عن النشوى والاستمتاع .

• ونستطيع أن نحصر مدى استعمال اللون الأسود - فالخطوط السوداء أخذت بقع صغيرة إشارة للظل بشكل متناثر عند تقاطع ساق الثور الأمية وعند الرقبة أسفل عارضة الساقية - وعند حوافر الثور المقبل ذا اللون البيج وقد أستعمل في بعض المناطق بفرشاة سميكة في رسم ريش الطيور ومنقار البطة التي ترفعه وترفع رقبتها معها وجناحيها أيضا قليلا معبرة عن الانتشاء بالسباحة في الماء

الخارج من القناة والتي يبدا وجليا في هذه الفتحة الخطوط السوداء المتجاورة كمحاولة لايجاد العمق .

• وعند تأكيد النبات بالخط الأسود فقد أكد بعضها به وترك بعضها فاعطاها ذلك رقة وعبر عما يمثل بهذات الفنان من انطلاقة تعبيرية مرحية بلمسات طائفة تعكس النشوى الى حد الرقص وان خطوط نبات اللبلاب بالخطوط الرقيقة والمنحنية واللولبية واغافة الرسم بالخط الأحمر أيضا لشعيرات أغصان اللبلاب المتسلقة بخطوط منسدلة وحلزونية دقيقة .

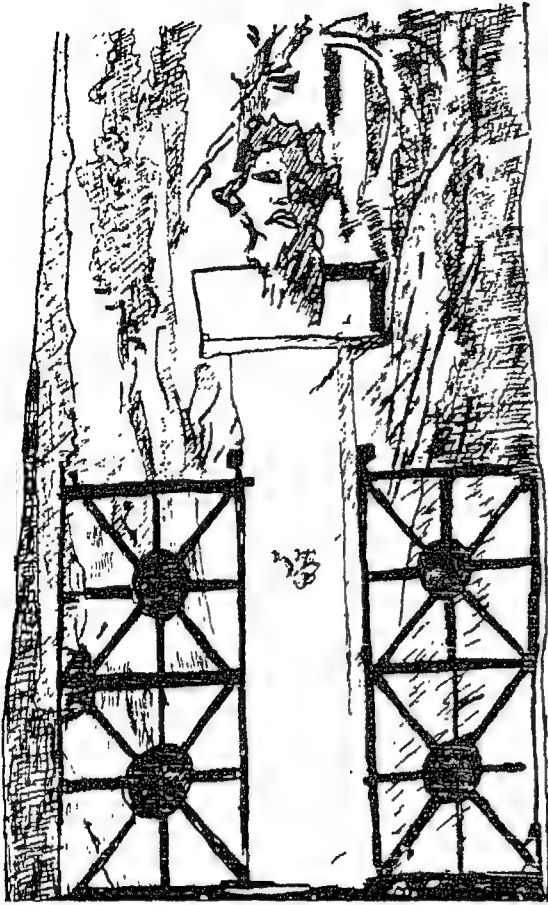
• ولون الأحمر أرضية لمساحة الساقية ترابية وكذلك لون الثور "المقبل في المشهد" لونه بنى فاتح جدا "بيج" وبدى رسم النبات فوق الثيران وحول العوارض بمل مظلمة للمشهد كله من أعلى كايقاع زخرفى يجمع بين الضربات الحية المنبسطة والملتوية حتى تقترب من اللولبية لدرجات من اللون الأخضر والأصفر يسرى فوقهما الخط الأسود والخط الأحمر فى تناغم منفصل سريع .

• ونرى العارضة الخشبية الرأسية الملونة باللون الرصاصى يعطينا فكرة أنه كان الغنائى حرا فى خلط ألوانه ولم يكن مرتبط بلون محدد يملى عليه ويسهل عليه ذلك أنه كان من عامة الشعب يتمتع بحرية التجربة وحب الحياة البسيطة .

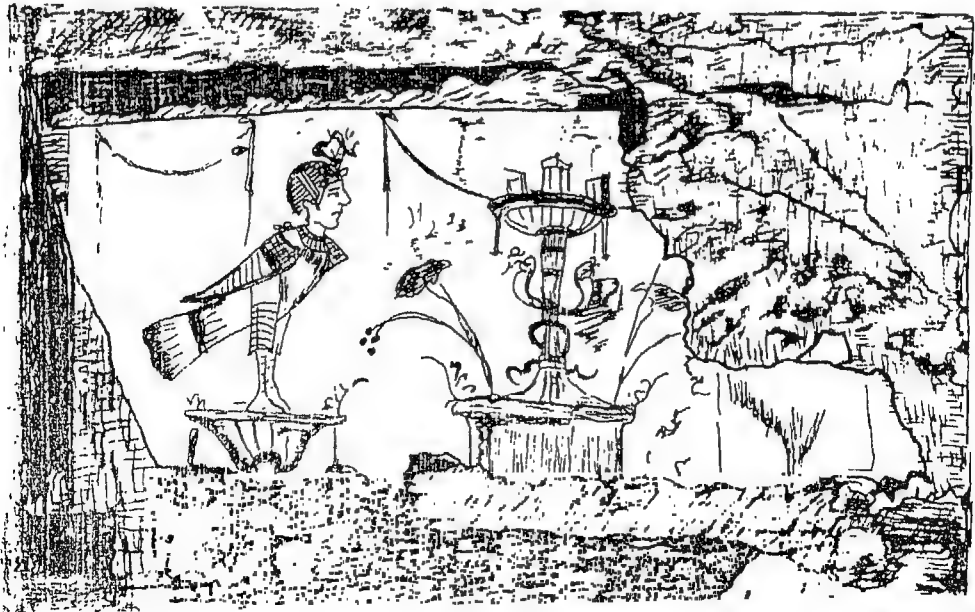
• وأن الفرض الأساسى لهذا المشهد لدى الفنان أولدى صاحب المقبرة هو تأكيد حركة الحياة أكثر من أن يؤكد وظيفة الساقية .

• لأن تسجيل ذلك فى مقبرة وبهذه الكيفية الواقعية مقصود استمرار هذه الحركة الحية والحيوية والمبهجة لذلك العمل أن تستمر للمتوفى فى الحياة الأخرى بعد بعد البحث - تبعا للعقيدة المصرية القديمة .

• وثابت أنه كان انسانا ايجابيا فى الحياة يفلح الأرض ويروىها بالمياه فينشر الحياة عليها بالزراعة ورعاية الحيوانات والطيور - ومجمل هذا كله أنه يثبت للالهة أنه عاش حياة كلها خير وعمل طيب له وللطيور والحيوان وللآخرين جميعا .



هذه الرسوم عبارة عن أسكشات تقريبيه للآثار



والشكل عامة أى المشهد رومانى فى سمته الفنية والتكنيك فى رسم العناصر وأسلوب الانجاز العام المميز لذلك العصر الرومانى .

الحائط الجانبى

أوالحائط المزوى للحائط الذى يحمل مشهد الساقية .

• عليه منظر لرأس هرمس مقاطعة لخط شكل مستطيل مقصود منه قاعدة للرأس فوق عمود رسم باللون الاحمر ورسم بفرشاة غليظة وبحركة معبرة قوية سريعة - نفس الأسلوب فى رسم مشهد الساقية أكدت الألوان باللون الأسود أيضا فى منظر للوجه متجه لأعلى يلتفت قليلا لليمين .

• ونرى مرة أخرى يد فنان متمكن - ويتضح تمككه أكثر من تأكيد الخطوط السوداء التى تُعطى ملامح (كراكتر Character) لشخصية آدمية غاية فى الإيحاء الانسانى الأسطورى الذى يميل الى المأسوية قليلا .

• فنصف الخط الأسود فى رسم رأس هرمس - بالخط المتحرك السريع والمحدد فى تعبيرية انفعالية لملامح الوجه بما يضاهاى روح ووجدان فنان معاصر يضرب فرشاته كعصا ما يسترو بايقاع موسيقى سريع الزمن والبصمات . وتعلو الرأس على الجانبين ضربات فرشاة سمكة باللون الأخضر واللون الأزرق معبرا عن النباتات المتصاعدة حوله .

• فان التحديد باللون الأسود للنبات آخذا ايحاءا شيرا لحركة اهتزاز الفصوص كايقاع نفمة فى الهواء وليس مقرونا هذا الخط بواقعية طبيعية رسم أشكال النبات .

• المساحة العريضة للون الأخضر خلف جانبى البوابة فيها ميل الى التجريد الذى يذكرنا بفن المدرسة المستقبلية الحديثة " القاء الألوان المعبرة بشكلها التلقائى الانطباع " .

• أما المربع المحدد بالخط الأسود الخالى داخله من أى رسوم أسفل المنظر

- حيث رسمت فوقه البوابة للحديقة التي بد الخها رأس هرمس فوق العامود
- ربما المقصود بذلك المربع العالم السفلى وكندخل له .

• وسدت الخلفية البيضاء من خلف الصورة مضيئة تعطى بهجة وصفاء رغم مضمونها الغيبي الجنائزى .

الواجهة الأمامية للحائط الجانبى

- هذه الواجهة للحائط عليها رسم لرجل يحمل على كتفه شئ " بهيئة حركة الراعى الطيب " تؤكد خطوط الرسم القوى والمستوعب للتشريح البليغ لجسم الرجل .

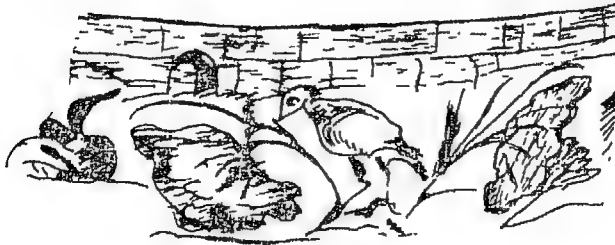
مشهد جنائزى

- نرى فى لوحة منفصلة الروح بشكل طير تقف على زهرة لوتس وتحرق نفسى مذبح يلتف على قاعدته شعبانين المقصود بهما إيزيس وأوزيريس ويحيط بهما نباتات مائية وشكل الحية الملكية .

- نجد الفنان مصرى رومانى تجرى فى دمه دماء مصرية رومانية متعلقة تعلقا وثيقا بالعقائد والوجد الدينى العميق . . .

- فان المشهد الجنائزى هذا وصورة الراعى الطيب على الجدار الجانبى للساقية لونا بأسلوب فى التلوين يشبه الطابع الشعبى المعتاد بطابع الزخرف الشعبى بالألوان - وبالخطوط فوق أبواب المقابر فى العصر المسيحى والموجود منها كثيرا بالمتحف اليونانى والرومانى .

ف . م





تمثال
جھول

تمثال مجهول :

من أضخم قطع الآثار الرومانية القديمة الغامضة التي تستحوذ كلية على مشاعر الزائر بالمتحف اليوناني الروماني بالاسكندرية ، ذلك التمثال الهائل لشخص مجهول ذو قدر . . . جالس في بها* رسمى قديم وهو وثيقة ثمينة من حجر البروفير الأحمر ، وصلتنا من أيام بها* المدينة الاسطورية " الاسكندرية " قبل غروب الحضارة الاخيرة وانهمار الافكار والنظم الراسخة . . وفراغ شوارعها وميادينها ومعابدها من نصب الفن والحضارة تحت معاول الهدم وهجوم طوقان من الرمال السافية والتمثال عثر عليه عام ١٨٧٠ بالقرب من مسجد المطارين المطل على شارع جمال عبدالناصر حيث الطريق القديم كانسوب يجرى أسفله تقريبا والطرق التي راكودة العجيبة والاحياء الملكية - وقد قام باهداء هذا التمثال - الكونت زهيب - الاجنبي أحد أغنياء الاسكندرية ١٨٨٥ ، ولكن التمثال وكأنه ملتصق بالأرض الاسكندرية أعيد اليها ثانية ١٩٠١ وكتلة التمثال المدهشة من مادة حجر البروفير الاحمر والمعروف طميا باسم Porfido Rosso Antico . . وقد لاقى هذا النوع من الحجر بالذات هوى في نفوس الرومان أثناء وجودهم بمصر فقاموا باستخراجه من جبل الدخان بالصحراء الشرقية في الفترة من القرون الاولى حتى الرابع الميلادية ومن المحتمل أن هذا الحجر هو الذي كان يقصده الكاتب الروماني الاشهر " بلييني " عندما ذكر أنه أحمر اللون وفي الامكان أن تؤخذ من المهاجر كتل من أى مقاس مهما كانت كبيرة ، وتدفعنا تلك الحقيقة الى استعادة قول " بلييني " على الفور عندما تقف أمام هذا التمثال ولم يعثر على قطع فنية عديدة من هذا الحجر في طول مصر وعرضها الا قليلا جدا مثل تمثال نصفي بالمتحف المصري لحد الباطرة وغطاء تابوت منقوش عشر عليه باللبن بمتحف الاسكندرية فضلا عن أنها اكتشفت في القرن التاسع عشر بقايا لتمثال ضخم من هذا الحجر عند سفح عمود الصواري بالاسكندرية من الغريب أنه يعتقد أنه للإمبراطور دقلديانوس ومن الغريب أن التمثال الذي يتحدث عنه قد فقد رأسه منذ عصور قديمة الى درجة سببت الحيرة لرجال الآثار

٥ التمثال سجل بالمتحف اليوناني الروماني بالاسكندرية تحت رقم ٥٩٥٤

ومعرض بالصالة رقم ١٧ .

فانقسموا الى فريقين بمسدد الراى فى شخصية صاحبه ، فريق رأى أنه يمثل السيد المسيح عليه السلام وفريق آخر ذهب الى النقيض ورأى فيه شخصية د قلد يانوس وهسو عدو المسيح .

٩ . ع



تخطيط توضيحي لتمثال القديس "بييترو" بكنيست بايطاليا .

التحليل الفني :

يمثل هذا التمثال الضخم - أسلوب النحت الروماني المسيحي ولذا فإن الرأي الأثرى القائل بأنه تمثال السيد المسيح عليه السلام وهو يجلس على العرش يعتبر أقرب الآراء العلمية والتاريخية لهذا التمثال .

• ويوجد تمثال شبيه له في الأسلوب الفني والطابع الديني الوقور وهو تمثال للقدّيس بييترو بالحجم الطبيعي وهو مصنوع من البرونز بكنيسة بايطاليا - ووجهه المقارنة بينهما يؤكد أن هذا التمثال صنع في نفس المرحلة الزمنية بحوثاتها الفنية التي تميل الى الرمز بشكل عام وكان هذا القرن الخامس والسادس عندما عادت الكنيسة تستعين بالفن لتجسيم وتصوير الشخصيات الدينية وتوضيح القصر الديني والتعاليم المقدسة بعد أن لفظتها تماما قبل ذلك حتى لا تتشبه بالوثنية . وهكذا وللأسباب أهمها نشر الدين وتقريب المفاهيم الى الناس نشأ فن الكنيسة في العهد الروماني المسيحي واتخذ سمات خاصة بعدت عن الدينيات والمثاليات الجمالية وتقربت الى التأمل والروحانيات من خلال إظهار رمزي خاصة وأن الفنانين في ذلك الوقت ذهبت عنهم براعتهم في الجودة والقدرة الفنية الجيدة وبعدوا عن بواعث البحث عن الجمال ولكن كان بحسبهم تجسيد قوة الروح ونور الايمان فبعدوا عن الواقعية وقربوا كثيرا الى الخيال والفبيات والوقار .

• المقارنة بين تمثالنا الضخم بالمتحف وبين تمثال القدّيس بييترو بالحجم

الطبيعى . تتلخص فى النقاط التالية :

- (١) طابع الجلسة لا حد الحكماء أو الفلاسفة اليونان والرومان بشكلها البسيط والمتواضع.
- (٢) التشابه فى حركة الذراع اليمنى (مفقودة بتمثالنا بالمتحف) وهى تأخذ وضع حركة للامام بفرض الاشارة فى الحديث .
- (٣) حركة الساقين فى كلا التمثالين واحدة للداخل والاخرى ممدودة للخارج وطرف القدم يخرج من حدود العرش .
- (٤) مساحة الصدر يقطعها خط بشكل مائل أما بثنايا القماش أو أحسد الأذرع مضمومة للصدر .
- (٥) الزى فى كلا التمثالين هو القميص الرومانى المعروف " الهيماتيون " والعباءة.
- (٦) ثنايا الملابس الكثيرة - هو أسلوب تميز به هذه الفترة الفنية وتبيل السى الخط المتكرر ذو الايقاع الزخرفى متنوع الاتجاه والنسب وتشكل عند التقاء بعض هذه الخطوط ضلعا مثلث وخاصة عند أسفل الرقبة على الصدر . (ويعتبر هذا الشكل لازمة فنية لكل الشخصيات الدينية فى ذلك العصر) . وتستدير هذه الخطوط فى مناطق أخرى فى أجزاء الجسم وهذه الخطوط التى تشل ثنايا القماش تبدو كالنحت البارز فوق تجسيم شكل التمثال .
- (٧) الرقبة الخارجية من بين الاكتاف وفتحة القميص ، ذات أوتار مشدودة وشكل عمودى على الجسم تشير الى الزهد والتقشف عن ملذات الحياة ومن الناحية الفنية تشير الى بعد الفنان عن الواقعية فى دراسة حركة جسم الانسان ومرونتها وانما يحقق ما يعرفه بشكل متجمد .
- (٨) بعد الفنان عن الاهتمام بالنسب لأن الهدف ليس ابراز الجمال والمظاهر ، المتكلفة كالرومان الوثنيين وانما تبدل ذلك بالقصد بالاعاز الروحى والفنى اللازم للمسيح المعلم .

• والتشال بعلامه الفنية التي تميل الى الرمزية من خلال الوداعة والزهد والصرع والبعد عن الدنيويات والمظاهر المتكلفة جعلت التشال يتسم بالجمود ففى الحركة كما هو معروف عن الفن المسيحى الرومانى وأنه لم يوجد المبرر لعمل الاحجام الكبيرة الضخمة تقليدا للوثنيين الا اذا علت مكانة شخصية التشال فوق كل مكانة من اجلال وتعظيم وتقديس وهذا هو المبرر لوجود التشال بالحجم الضخم هـذا وأن هذا التشال بحجمه الكبير وهيئته البسيطة يجلس على مقعد ذى مسند قصير من الخلف - هذا الجسم محمولا على خمس قوائم فالمقعد مفرغ من أسفل ما عدا الخلف فيمثل دعامة واحدة بعرض التشال ومن الامام أرجل المقعد وأقدام التشال فهم أربعة قوائم فتصبح كتلة التشال الغير مسطحة دليل على جرأة الفنان وارادته فى أن يحقق هدف مقدس فى ذلك الوقت يفاهى ما كان يراء فى العهد الوثيكنى بل ويفوقه حجما .

• والعلامات الزخرفية على جانبى المقعد وعند الوسط من الجانبين ففى المقعدة هى بديلة عن الاحجار الكريمة الخاصة بالعرش . والخلفية المسطحة للعرش تدل على أن التشال مستند لحائط خلفى بالهيكل بالكنيسة الرومانية .

• وبهذا يكون قد بينا أن التشال لشخصية السيد المسيح عليه السلام وهو يجلس على العرش حيث كان مكانه هيكل كنيسة كبيرة وقت ذاك فى ظل الدولة الرومانية المسيحية وبذا نكون قد تركنا خلفنا الفترة الوثنية من العهد الرومانى منذ قليل وبدأنا فى طوره الرومانى المسيحى فى الاسكندرية .

ف . م



عصور الابداع الفنى المصرى القديم

١ - العصر الحجري القديم : قبل عام ٥٠٠٠ ق. م. وهو مرحلة
الانهماك فى البحث عن الطعام.

٢ - العصر الحجري الحديث : ق. م. - ق. م. عصر
البداية الأولى لأقدم الثقافات الفنية الابداعية وأهم مواقعها :

أ - مرمدية بن سلامة وتقع على الحافة الغربية لدلتا النيل
شمال غربى القاهرة الآن بحوالى ٥٠ ك. م.
ب - ديرتاسا بجنوب مصر .

وأول ما اكتشف عنه من آثار الفن بمصر عبارة عن جزء من تمثال
من الصلصال عثر عليه بين بقايا مرمدية بنى سلامة وتمعد تلك القطعة
الأثرية الغدة دليل العثور على النواة الفنية الأولى بمصر القديمة
للآن .

كذلك عثر على آنية فخارية بدير تاسا على هيئة البسوق
والناقوس ومحلة بالرسوم بأساليب فطرية تجريدية مذهشة .

٣ - عصر ما قبل الأسرات : ٤٠٠٠ ق. م. - ٣٢٠٠ ق. م. وأهم
مواقع الفن لهذا العصر هى :

أ - البدارى .
ب - نقادة بجنوب مصر .

تتميز حضارة البدارى بالتقدم فى صناعة أواني الفخار وتحليته
سطوح بمفرد بخدوش تشبه التموجات . بلاضافة الى القدرة على
زخرفتها بالعناصر النباتية الشكل . . وصنع تماثيل من الصلصال
والفخار لنساء أهمها تمثالا لامرأة يتميز بدقة وحساسية خطوطه
وبقدرة الفنان الفائقة على الملاحظة بل لقد عكس الفنان فى هذه
الأحقاب السحيقة من النحت فى العاج (يتميز بلاحته للنحت ،
وتماسك الجزئيات ، وملاءمته لآمال الصقل) ولدينا تمثالا لامرأة

ولفرس النهر من هذه المادة ، ويمد مجرد اختيار تلك المادة ذات الطبيعة الجافة للنحت دليلا لا يقبل الجدل على أستاذية الفنان المصرى القديم قبل بناء الاهرامات بقرون عديدة ، كما يعد هذا الاختيار لمادة العساج بمثابة الافتتاحية الفنية الرائعة للابداع المصرى .

نقادة الأولى : ازداد نطاق الحضارة الفنية غير أنه قد صعب ذلك تأخر فى الجودة والابداع . وقد كثرت الآتية فى ذلك العصر غير أن تصوير الحيوان فى ذلك العصر ، يؤكد مهارة المصرى فى التقاط وتصوير السمات الجوهرية فى خطوط غاية الاختزال ، ومن أجمل قطع العصر الفينسية صورتان على صفتين ، كل منهما تمثل أربعة أفراس نهر ، أحدهما خلف الأخرى .

نقادة الثانية : كانت تلك الحضارة أكثر ثراء من نقادة الأولى وأكثر اتصالا بالشعوب المجاورة . . . وقد صورت على السطوح الخارجية لأوانيها صورا مشتقة من الطبيعة للنبات والحيوان والسفن وتميزت الخطوط فى بعض الرسوم بالليوننة والحساسية . ومن أهم قطع العصر الفنية ما يعرف بصور الكوم الأحمر التى كانت تحلى جدار احدى الغرف بمنطقة الكوم الأحمر بالصعيد الواقعة بين اسنا وادفو . . وتشمل تلك الصور سفن فى صفين وحولها طوائف من الانسان والحيوان ، ومناظر للصيد ، وأرجالا يقتتلون . . أو نساء يرفعن أيديهن . . ومنها ما يمثل ظباء أمسك الفخ بأرجلها والظباء مصورة من الجانب وكأنها راقدة على الأرض حوله ، ومن تلك الصور أيضا ما يمثل رجلا يصرع بدبوسه رجلا راكعين على خط يمثل خط الأرض وقد استخدمت هذه الوحدة فيما بعد بمثابة رمزا للملك الذى يصرع أعداءه .

ويلاحظ أن الفنان المصرى السحيق قد استخدم الألوان ، الأبيض والأخضر والاستر المائل للحمرة مما أدى الى التخفيف من وطأة لون الفخار الرتيب ومحاولة منه لتقليد الطبيعة باللون بقدر الامكان .

كذلك برع فنانوا نقادة الثانية فى نحت ونقش أمشاط ومقابض

وسكاكين من العاج والحجر ومن أروع قطع العصر مقبض أحد السكاكين نقشت على صفحتيه مائتان وثمان عشرة صورة لحيوانات متنوعة فى صفوف منظمة بلغت الدقة فى النقش وأن صورة كل حيوان لا تشغل أكثر من مساحة نصف سنتيمتر مربع . كما صنعت مقابض بعض السكاكين بالذهب المحلى بصور مستوحاه من الطبيعة وأهم تلك السكاكين المعروفة سكين جبل العركى . كذلك نحتت العديد من الصلابات ورؤوس المقامع التى أحالها الفنان الى وثائق للطبيعة والتاريخ المصرى القديم .

العصر العتيق - الأسرتان الأولى والثانية

٣٢٠٠ ق ٠م - ٢٧٨٠

أ - الأسرة الأولى :

من أهم القطع الفنية :

- (١) نقوش دوس الملك (العقرب) .
- (٢) نقوش دوس الملك (نمرمر) .
- (٣) صلاية (نمرمر) الشهيرة أول رمز كامل (الحكومة) .
- (٤) لوح (جت) قمة الكمال الفنى للعصر . وهو يمثل ابن الملك فوق واجهة القصر يطل عليه المقر وقد رأى الفنان اللاهـمة واحداث الانسجام للوحدات الفنية وكسر الرتابة فى آن واحد ويتفوق فنى خارق للعادة واللوح قطعة من أسرار الجمال القتى لمصر فى طور مبكر . . وسابق لعصر النضوج .

ب - الأسرة الثانية :

يعد تشالا الملك (خع - سخم) المنحوتان من الحجر الجيرى والارداز من ابداعات العصر فهما من أروع القطع الفنية النحتية التى أجاد الفنان فيها تشيل التفاصيل المادية والسمات الداخلية الباطنة للملك . . ويمكن القول بأن هاتين القطعتين تمعدان بمثابة التمهيد لبدء فن عصر الدولة القديمة الفنى .

الدولة القديمة (عصور الأهرام)

الأسرات (٣ - ٦) : ٢٧٨٠ - ٢٢٨٠ ق م

عصر الدولة القديمة هو عصر فنى فى مصر القديمة الأصيل الذى وصل خلال تلك الفترة الى ذرا رفيعة لم تدانمها أية ابداعات فنية فى أية عصور مصرية سابقة أولا حقة قط ففى خلال هذا العصر تم تأصيل وتلخيص كل قواعد وقيم مصر الفنية لكل العصور ، ولكن من حيث الفن وموضوعه ومادته ففى آن واحد ويمكن تلخيص فن الدولة القديمة فى الكلمات الآتية : الرسوخ - الجلال - الجمال - الفموض ، ولا ننسى مطلقا أن ذلك كله كان من أجل الوصول بأقصى جهد الى المعانى التالية : الدولة - الدين - البعث - والخلود .

وأهم ما تركه لنا المصر من تراث الفن

- ١ - تمثال زوسر من الحجر الجيري .
- ٢ - لوحات " حنرع " الخشبية .
- ٣ - الأبواب الوهمية ابتداء من مادة الخشب حتى الجرانيت .
- ٤ - تماثيل خفرع من الديوريت وأهمها تمثاله الشهير من الديوريت بالمتحف المصرى .
- ٥ - تمثال منكوارع المصنوع من المرمر الذى كشف عنه رينرمز فى المعبد الجنائزى للهرم الثالث .
- ٦ - لوحة أوزيريس الملونة .
- ٧ - تمثال رع حنرع ونفرت من الحجر الجيري الملون والعيون مطعمة بالبللور .
- ٨ - تمثال حميونسو .
- ٩ - عنق حفاف .
- ١٠ - تمثال شيخ البلد من الخشب والعيون مطعمة بالبللور والنحاس والمرمر والحجر الجيري .
- ١١ - تمثال رأس أوسركاف من الجرانيت .
- ١٢ - نقوش ورسوم مصاطب فى - بتاح حنرع - أخت حنرع - ميروروكا بمقارة .

١٣- تماثيل الكاتب المصري بمتاحف القاهرة والوفور وهي من الحجر الجيري الملون والعيون مطعمة بالبللور .

١٤- تماثيل رع نوفر من الحجر الجيري الملون بالمتحف المصري .

١٥- تماثيل من النحاس للملك بيبي الاول وابنه (مرنرع) وهما مصنوعان بالسبيل والطرق على قوالب خشبية وبالرغم مما لحق بهما من تلف فهما من أروع القطع الفنية من عصر الدولة القديمة وأعظم تماثيل نحاسية عثر عليها للآن من تلك الحقبة البعيدة .

الدولة الوسطى

الأسترتان (١١ ، ١٢) ٢١٣٤ - ١٧٧٨ ق م .

تأثر الفن في عصر الدولة الوسطى بتجربة مصر السياسية الاجتماعية وآلام التشكك الفكرى التى عانتها مصر زمن الفوضى والقلق الذى أعقب نهاية عصر الاهرام والرسوخ . . ولقد أدت تلك العوامل جميعها الى نزول الفرعون قليلا من عليائه وقسم الالهية الى غمار عالم البشر والمخاوف والآلام الدنيوية الانسانية ، ولذا سمة جديدة تغطى تماثيل ملوك العصر . . سمة الواقعية فى التعبيرات التى تنعكس على الملامح البشرية والهموم الدفينة التى يتفقد بها المحيا والمواطن البشرية ، وأطوار العمر المتتالية المثلة فى الحجر سها تباين رقة وصلادة وقسوة وتكاد تماثيل الافراد وتماثيل مع تلك الستى ترجع الى عصر الدولة القديمة . . ومن روائع العصر .

١ - تماثيل من الحجر الجيري للملك (امنمحات الثالث) عثر عليه فى هرمه بهواره ويمثل الملك فى طور الشباب رقة الملامح وخلق المحيا من سمات الهموم والقلق التى داهمت الملك بعد حين من الزمان . ويمكن القول بأنه لدينا مجموعة من التماثيل لهذا الفرعون الغد متناثرة فى متاحف القاهرة ولندن ، برلين ، وروسيا تمثل أطوار حياته جميعا وبصورة تدعو للدهشة .

٢ - التماثيل الرائع المنحوت من خشب الأرز لسنوسرت الاول وهو أحد

تمثالين عثر عليهما متحف البوليتان بالولايات المتحدة عام ١٩١٥ .

٣ - تمثال السيدة (سنوى) الذى تبتد فيه فرحة مشرقة المحيا وهو من روائع القطع الفنية التى تصور الأحاسيس البشرية والعواطف الانسانية وتعد مقابر بنى حسن التى ترجع الى عصر تلك الأسرة من الحلقات الهامة لفن التصوير المصرى بما حفلت به من مناظر ومشاهد متباينة للحياة المصرية الاجتماعية السياسية والطبيعية فى ذلك العهد . . كذلك تشهد على العصر الخاصة بأبيات البيت المالك بالدقة المتناهية والقدرة الفنية المتسامية .

الدولة الحديثة

الأسرات (١٨ - ٢٠) ١٥٧٠ - ١٠٨٠ ق م .

استرد الفنان المصرى قدرته الفنية ثانية بعد القضاء على الهكسوس وتشهد المنتجات الفنية لمهود حاتشبوت ، وتحوتمس الثالث ، وامنحتبب الثانى ببلوغ مصر مستوى رفيعا فى زمن تلك الفترة ، فلقد سادت الخطوط اللينة القوية وشاعت الابتسامة الهادئة تائيل ملوك العصر وأضحت الأعمال الفنية الرقيقة تفيض نبلا وعظمة وتتميز بجمال وجاذبية غامضة وشاعت البساطة والوضوح النادر للنقوش الجدارية الملونة وأصبحت مصدرا لتلك البهجة الخفية التى تناسب الانسان على مر العصور عندما يقف أمام تلك الأعمال الفنية النابعة عن روح مصر الفنى الجديد زمن الدولة الحديثة وقد تخلل ذلك طفرة اخناتون الفنية العجيبة .

ومن روائع العصر الخالدة

- ١ - تمثال من المرمر (لحاتشبوت) بنيويورك .
- ٢ - تمثال تحتمس الثالث من حجر الشست الاشهب ويعد من أروع أمثلة النحت بالدولة الحديثة .

- ٣ - تمثال لتحتمس الثالث من الرخام جاثيا يقدم قربانا .
٤ - تماثيل أمنحتب ابن حابو بالمتحف المصرى - نقوش مقبرة (رع موزا)
و (خعام حات) فى البر الغربى بطيبة (أرضيات قصر اخناتون
بتل العمارنة المرسومة والملونة .

التمثال الضخمة لآخناتون التى عثر عليها مدفونة على عسق كبير فى
أنقاض مبنى آتون شرق المعبد الكبير لآمون بالكرنك - رؤوس نفرتيتى
بالقاهرة وبرلين - النقوش البارزة فى كتل الحجر الجيرى لمعبد سيتى بالعبارة
المدفونة - نقوش مقبرة سيتى بواى الملوك بطيبة الغربية - تمثال سسيتى
المركب من المرمر بمتحف القاهرة - تمثال رمسيس الثانى زاحفا على الأرض يقدم
القربان بمتحف القاهرة - تماثيل واجهة معبد ابي سمبل من الحجر الرملى -
تمثال رمسيس الثانى الجرانيتى الذى يزيد وزنه عن ١٠٠٠ طن (محطم الآن)

ومن أجمل تماثيل الأفراد من عصر الدولة الحديثة تمثال حور محسوب
قبل توليه العرش بنيويورك - رمسيس نحت من عصر الاسرة العشرين بمتحف
القاهرة وقد صور يطل من فوق رأسه من الخلف المعبود تحوت رمز الحكمة
والكتابة - ملهمة الافكار السديدة والوجه ينطق بالرزانة وهندوء تفشاه
طلاوة ورقية .

وتشهد نقوش معابد سيتى الاول بالعبارة المدفونة وقاعة الأساطين
بالكرنك والرمسيوم ومدينة حابو بقوة ملاحظة الفنان المصرى وقدرة فائقة
على الرمز والتعبير وارساء المزيد من التقاليد الفنية .

مدرسة الاسكندرية الفنية

من حوالى نهاية القرن الرابع ق. م. - القرن الأول ق. م.

تعد مدرسة الاسكندرية الفنية طفرة ابداعية اغريقية اللون والمذاق أثت اثر مدارس الفن المصرية الأصلية فى وادى النيل ، غير أنها تأثرت بروح مصر الى حد كبير . . . ، وهى أثر مباشر لتدفق الاغريق على أرض مصر فى اثر الاسكندر ، وتأسيس مدينة الاسكندرية عام ٣٣١ ق. م.

وفى الحقيقة لم تكن تلك المرة الاولى لا اتصال حضارة الاغريق الفنية بالحضارة المصرية الفنية الطاغية ، فيرجع اتصال عناصر الفن بين الحضارتين منذ نهايات الدولة الوسطى (على الأقل) ويصل الذروة فى عصر ملوك الدولة الصاوية بتأسيسهم نقراتيس الاغريق (٨٥ ك. م الجنوب الشرقى للاسكندرية) وقبل تأسيس الاسكندرية بحوالى ثلاث قرون تقريباً .

ولقد كان استقرار فنائو الاغريق بمصر بصورة شبه دائمة للمرة الاولى فى التاريخ وفى ظل حكومة من سلالتهم واتصال فنائو مصر بهم ، واطلاع فنائو اليونان على شوامخ وأسرار الفن المصرى الذى كان فى كماله من الناحية المادية فى ذلك العصر من أعظم تجارب الفن العالمية التى لم تتكرر على هذا النحو وبهذه الكيفية . . . ومن المعروف لدينا مثلاً أن أبناء براكستيل Praxiteles أعظم أساتذة الفن الاغريقى الكلاسيكى قد عملوا لحساب البطالمة الاوائل فى جزيرة كوس Cos ومن المحتمل أنهم قد عملوا بالاسكندرية ذاتها .

وقد تميز فن الاسكندرية من بين فروع الفن الهيلنستى باستمرار الأسلوب الايتيكي الكلاسيكى Atticstyle القديم ، فقد تأثرت مدرسة الاسكندرية بمدارس جبابرة الفن الاغريقى الثلاث (أساساً) ومدارسهم المبدعة وهم براكستيليز Praxiteles وتتميز مدرسته بالدقة فى عمل رؤوس التماثيل والمهارة فى اخراج التفاصيل الفنية برشاقة وفتنة وتمثل تماثيل التناجرا بالاسكندرية هذه الملامح بوضوح .

وسكوباس Scopas الذى تتميز مدرسته بتشيل النظرة العميقة بالتماثيل ووضع الرقبة على نحو خاص وتشيل الشعر الطويل متدليا فوق الجزء الأوسط من الجبهة.

وليسيبوس Lysippos الذى تتميز مدرسته ببعث الحيوية فى الأعمال النحتية والذى تعد أعماله بداية لفن التصوير الاغريقى .

وبالرغم من تأثر فن الاسكندرية منذ البداية بفن المدرسة الكلاسيكية الا أن بعد فترة من الزمان (وتلك شخصية مصر الأصلية وجوهرها الغلاب فى كل العصور) أضحى مدرسة فنية ذات خصائص وسمات مميزة ومنفصلة عن مدارس الفن الهيلنستى السائدة برجامة ، وأنطاكية ، ورودوس ويمكن تلخيص خصائص مدرسة الاسكندرية الفنية فى سطور قلائل على النحو التالى أولا من ناحية الأسلوب :

امتازت الأعمال الفنية باحداث التفاعل بين الظل والنور وهو ما يطلق عليه اصطلاحا اللفظ الايطالى المميز sfumato وهو عبارة عن اظهار تفاصيل الوجه بصورة ضبابية غير محددة وعدم الاهتمام باظهار تقاطيع الوجه بدقة أو عمل زوايا حادة منظورة له كذلك امتاز بالركة والدقة فى التعبير وصقل المسطحات وهو أسلوب يعرف اصطلاحا بالكلمة الايطالية Morbidezza

الموضوع الفنى :

كان موضوع الفن هو مجتمع الاسكندرية البطلمى الذى تكون من الطبقة العليا طبقة الحكام والعلاقات الاغريقية ومن حذا حذوهم من الاجناس الاخرى وطبقة عامة الشعب ، وشاهد الفن ينقسم بدوره الى فن مالى رسمى لتصوير الطبقة الحاكمة والالهة والنبلاء وفن شعبى يصور الحياة العامة القديمة بالمدنية الحادة وطرقاتها ولذا فلقد وصلت اليها قطع أثرية فنية تصور لنساء مهرجين وراقصات ومثلات ، وموسيقيين وأبطال رياضة ، وأقوام قطنست الاسكندرية كالزنوج ، ولغد أجاد الفنان السكندرى القديم تفصيل دقائق

الحياة القديمة بالنحت والتصوير على نحو مدهش تشهد تلك الاعمال الفنية التي أخرجتها الحفريات الاثرية التي أجريت بأرض الاسكندرية ابتداءً من نهاية القرن الماضي ، كذلك تأثر فن الاسكندرية بروح الولع بالطبيعة التي أنكأها ثيوكريتوس مبدع شعر الطبيعة والرعاة وأقرانه من شعراء العصر .

ومن أهم القطع الفنية التي لدينا أنها من عصر مدرسة الاسكندرية

١ - تماثيل التراكوتا Terracotta المتنوعة لعامة الناس والالهة والكائنات الحيوانية والتي تميز جانب منها بتمثيل فن الكاريكاتير ، وكذا تماثيل التناجرا Tanagra الملونة .

٢ - جذع من الفضة لأفروديت Torsos .

٣ - كأس من الحديد المموه بالفضة والذهب للحجر ممثل عليه جنى العنكب وعصره ويقوم بالجنى والعصر أطفال الحب .

٤ - رأس لسيدة يعتقد أنها كاهنة ايزيس .

٥ - تمثال رائع من المرمر للمعبودة أفروديت مع دلفين ترجع للقرن الثالث أو الثاني ق . م .

٦ - مجموعة الاواني الجنازية الرائعة المعروفة باسم الهدراء Hydria

٧ - ساعد ضخيم من الرخام واليد تقبض على كرة (عثر عليه ببنها) .

٨ - تمثال من الرخام لبطليموس الثالث .

٩ - شاهد جنازي من الحجر الجيري نقش عليه أسما السيدتين :

ايزيدورا Isidora وأرتيميزيا Artemisia

وقد مثل على الشاهد من أعلى سيدتين احدهما جالسة والاخرى واقفة .

١٠ - تمثال لبرنيكي الثانية زوجة بطليموس الثالث .

١١ - سيفساء تمثل صياد يحمل درعا ورمحا وتحيطه مجموعة من الحيوانات الاسطورية .

الفن فى (العصر الرومانى)

من القرن الأول الميلادى - نهاية القرن الثالث الميلادى

كانت مدرسة الاسكندرية أحد الروافد الهامة للفن الرومانى وريث الفن الاغريقى ومن أهم مظاهر تأثر الفن الرومانى بالا سكندرية ومدرستها الهامة طرز الرسم المعروفة لدى علماء الاثار والفن (بالطرز البومبييه) نسبة لمدينة بومبى الرومانية الرائعة التى دمرها بركان فيزوف عام ٧٩ - ميلادية ويمكن القول أن فن الرسم الرومانى وفنون الرسم حتى العصور الحديثة قد تأثرت بمدرسة الاسكندرية الفنية . كذلك زودت مدرسة الاسكندرية الفن الرومانى بكثير من العناصر التى يمكن تعقبها خلال جزئيات هذا الفن .

أهم تراث الفن الرومانى بمصر :

- ١ - لوحات وأقنعة الفيوم .
- ٢ - ثلاثة لوحات جدارية جصية عثر عليها بتونة الجبل تشل أسطورة مأساة أوديب وحسان طروادة ترجع للقرن الاول الميلادى .
- ٣ - الرسوم الملونة بجبانة النفوشى بالا سكندرية (طبقات العصر الرومانى) .
- ٤ - رسوم جدران مقبرة الورديان المكتشفة بالا سكندرية (الساقية) .
- ٥ - فسيفساء وجدت بتمى الامديد تشل منظرا مرحيا من الحياة اليومية فى مصر الرومانية معروضة بالقاعة (١٧) بمتحف الاسكندرية .
- ٦ - تمثال الاله سيرابيس على هيئة العجل أبيس من البازلت الأسود عصر هادريان (١١٧ - ١٣٨ م) .
- ٧ - تمثال دقلديانوس من حجر البرفير الاحمر (عثر عليه أمام مسجد المطارين)
- ٨ - رأس مرمرى ضخيم للمعبود جوبيتر سراييس عثر عليه بيكان فارس بالفيوم .
- ٩ - عمود السوارى (دقلديانوس) .
- ١٠ - تمثالا الرجل والمرأة أمام غرفة الدفن الرئيسية بكتاكومب كوم الشقافة وكذا المجموعة التماثيل الرخامية النصفية التى وجدت بايقاع بئر البهو الامامى للمقبرة .
- ١١ - المجموعة النحتية الرخامية للمعبودات المصرية الرومانية المكتشفة

بمعبد الرأس السوداء .

١٢- رأس من البرونز للإمبراطور هيلريان (١١٧ - ١٣٨ م) والعينمان
مطعمتان ، عثر عليه بدندره .

١٣- تابوت من الرخام مثلث على واجهته أسطورة اريادنى Ariadne
عثر عليه باللبان بالا سكندرية .

١٤- اناء بورتلاند Port Land vase وهو من الزجاج الأزرق -

الساكن وعلى سطوحه نقوش بأسلوب الكاميو تصور شاهد زفاف بليسوس

Peleus ثيتيس Thetis ويرجح أن هذا الاناء قد صنعه

أحد فناني الاسكندرية في روما في عصر أغسطس (وقد ظهر ابتداء

من القرن السابع عشر في قصر باربريني Barberini وهو من

القطع المنسوبة لدراسة الاسكندرية الفنية والمعروفة خارج مصر .

٩٠ ع

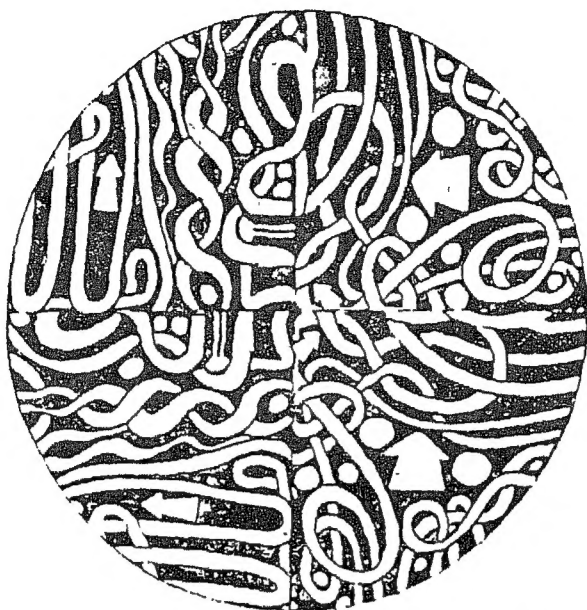
المراجع الأساسية للكتاب

- فى رحاب المعبود توت - دكتور/ سامى جبره
ترجمة عبدالمعاطى جلال ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة
١٣٩٤ هـ - ١٩٧٤ م
- تاريخ الاسكندرية منذ أقدم العصور
محافظة الاسكندرية ، ١٩٦٣ م
- الفن المصرى القديم
منذ أقدم عصوره حتى نهاية الدولة القديمة
" محمد أنور شكرى " ، الدار القومية (مصر) ١٩٦٥ م
- مصر والشرق الأدنى القديم ، الجزء ٤
الحضارة المصرية القديمة
دكتور نجيب ميثا: ايل ابراهيم - مؤسسة المطبوعات الحديثة
١٩٥٩ م
- فن الاسكندرية فى عصر البطالمة
محاضرة للدكتور/ داوود عبده داوود
- حضارات غارقة
دكتور سليم أنطون مرقص
مكتبة الدراسات التاريخية ، دار المعارف بصر ، ١٩٦٥ م
- دليل آثار الاسكندرية
دكتور هنرى رياض وآخرين ، الاسكندرية ، ١٩٦٥ م

- Excursions Archéologiques en Grèce.
Charles Diehl. Paris, 1917.
- Tanagra, Collection Des Maîtres.
Les Editions Braun & Cie. Paris.
- The Sculpture of The Hellenistic Age.
Margarete Bieber. New York, 1955.
- Ev. Bréccia, Alexandria Ad. Egyptum Bergamo, 1922.
- Manuel d'Archéologie Grecques.
Par Max^W Collignon - Bibliothèque de l'Enseignement
des Beaux-Arts. Paris - A. Quantin Editeur.
- Egyptian Art, J.R. Harris.
Spring Art Books. Prague, 1968.
- A Dictionary of Egyptian Civilisation.
Georges Posener (ed.) , London, 1962.
- Bull. Soc. Arch. d'Alex. n, 2, 1899
- Bull. Soc. Arch. d'Alex. n, 35, 1942.
- Bull. Soc. Arch. d'Alex. N° 42, 1967.
Henri Riad, Quatre Tombeaux de la Nécropole Ouest
d'Alexandrie.
- Archeology vol. 17, 1964 - H. Riad : Tomb Paintings from
the Necropolis of Alexandria.
- Bustes et Statues- portraits d'Egypte Romaine,
Paul Graindor. - Université Egyptienne, le Caire.
- Dictionnaire de la mythologie Grecque et Romaine -
Librairie Larousse - Paris 1965
- Who's who in the ancient world
Penguin Books.

الفهرست

صفحة	الموضوعات
٧	الكاتب المصرى (خنوع)
١٧	اختاتون
٣٩	مشاعر عائيلية
٤٩	الموظف
٥٨	اللنز الصامت
٦٧	الصقور
٧٨	الاسكندر
٩١	تناجرا
١٠٥	رأس برنيكى
١١١	غطاء تابوت
١٢١	بيجاسوس
١٢٧	كاهن
١٣٣	الثور أبليس
١٤١	ساقية الورد يان
١٥٥	تمثال مجهول
١٦٣	عصور الابداع الفنى المصرى القديم
١٧٥	المراجع



كأنالوج ٧٧

سلسلة معنية بالأبحاث الفنية والكتابات الأدبية للفنانين
التشكيليين . . تصدر على نفقتهم الخاصة .

مطبوعات - كأنالوج ٧٧ - الكتاب الخامس

الطبعة الأولى - يوليو ١٩٨٤ م

يصدرها : همت راستاشي - ايتليه الاسكندرية ، ٦ شارع فيكتور باسيلي الارابطة

رقم الايداع

٨٤-٤٨٠٠

يتضمن هذا الكتاب رؤية نقدية حدود التقنيات التطبيقية
 لثلاثتنا ونتمنى الى معالجة ذات طابع فلسفي وعصري خالص
 لينتقد بها أدبها القديم البشري المعرف شيئا ... منه
 المحاولة لاثباتهم مع متقدمه الدائريين بالرسالة تفكك التسوية
 العظيم لدراسة المصير الحديث لسراياها حضارة مع
 منقورة مصري خالص تتج في الالة العلمية النجدة روح
 المصير الحديث وتطلعات التي تحاول لأنه يكاد إلى مع روح مصر
 الحضارة بكل ما امتدحته دكالت عطاءات المعرف
 المعرف بحاسة وديانة وفنا مع عطاءات الحضارة
 الالهية والكبرى عامة فكك لكي تتغير مدعى مصر
 جدي لعبة في الركود مصر منذ القرن الرابع أم
 التي تمل الميرور درأ حضاريا وثقافيا منذ ذلك الدور
 الذي يحاول الاستاذ احمد عبد الفتاح والاسنانة
 مكره القاء المزيه مع الضوء الذي عليه

Bibliotheca Alexandrina



0347750

أحمد قنديل

٩٨٤١٨/٨

الاستاذ الدكتور / احمد قنديل

رئيس هيئة الاثار المصرية